
**Deutschsprachige Literaturwerke auf der Bühne in China:
zur Frage der Adaption aus interkultureller Perspektive**

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs
Germanistik und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von
Jiayuan LU 陆佳媛
aus Jiangsu, VR China
Master of Arts

Erstgutachter:	Prof. Dr. Heinrich Kaulen
Zweitgutachterin:	Prof. Dr. Marion Schmaus
eingereicht:	10. April 2018
Datum der mündlichen Prüfung:	11. Juli 2018
Erscheinungsort und Jahr:	Marburg 2018
Hochschulkennziffer:	1180

Danksagung

Diese Arbeit wurde im Sommersemester 2018 vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen. Ihre Durchführung wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung, die mir Prof. Dr. Heinrich Kaulen und Prof. Dr. Jürgen Joachimsthaler (†) als Betreuer entgegengebracht haben. Ihnen gilt deshalb mein ganz besonderer Dank. Ebenso danke ich Prof. Dr. Marion Schmaus, die das Zweitgutachten übernommen hat, für ihre wertvollen Ratschläge.

Des Weiteren möchte ich mich bei der Regisseurin Frau Anna Peschke bedanken, die mir freundlicherweise umfangreiche Video- und Presse-Materialien zur Verfügung gestellt hat. Ich danke ebenfalls meinen Eltern, ohne die mein Studium in Deutschland nicht möglich gewesen wäre, und allen Freunden, die mich bei Schwierigkeiten ermutigt haben.

Zu speziellem Dank für die finanzielle Unterstützung bin ich CSC (China Scholarship Council) verpflichtet.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	II
1 Einleitung.....	1
1.1 Gegenstand und Aufbau.....	1
1.2 Problemstellung	11
1.3 Zum bisherigen Forschungsstand.....	12
1.4 Methode.....	15
2 Theoretische Grundlage	17
2.1 Zur Prämisse und Komplexität der interkulturellen Adaption.....	17
2.2 Interkulturelles Theater	22
2.2.1 Erste Begegnung der chinesischen und westlichen Kultur im Theater.....	22
2.2.2 Zum Begriff „interkulturelles Theater“	26
2.2.3 „Dritter Raum“ im interkulturellen Theater	30
2.3 Interkulturelle Adaption im chinesischen Kontext	33
2.3.1 Ost trifft West: Einführung der westlichen Literatur	34
2.3.2 Von der „Um-Übersetzung“ zur „Adaption“	37
3 Die deutschsprachigen Werke auf der Bühne in China von 1924 bis 1949	43
3.1 Der politische und gesellschaftliche Hintergrund.....	43
3.1.1 Streben nach einer freien Liebe und Widerstand gegen Feudalismus	48
3.1.2 Aufruf zum Widerstand gegen die japanische Invasion.....	53
3.2 Überlegungen zur Beliebtheit von Goethe und Schiller in China.....	63
3.3 Interkulturelle Adaptionsweise zu dieser Zeit.....	66
3.3.1 Ausgangskulturorientierte Adaption: <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	68
3.3.1.1 Handlung.....	69
3.3.1.2 Sprache.....	77
3.3.1.3 Sitten und Gebräuche	78
3.3.2 Zielkulturorientierte Adaption: <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	82
3.3.2.1 Figuren	84
3.3.2.2 Handlung.....	89
3.3.2.3 Sprache.....	92
3.3.3 Drittkulturorientierte Adaption: <i>Kabale und Liebe</i>	93
3.3.3.1 Figuren, Szenen und Handlung.....	94
3.3.3.2 Sitten und Gebräuche	100
3.3.3.3 Religion.....	102

4	Die deutschsprachigen Werke auf der Bühne in China von 1949 bis zur Gegenwart.	106
4.1	Interkulturelle Adaption aus einer avantgardistischen Perspektive	111
4.1.1	Am Beispiel <i>Brief einer Unbekannten</i>	115
4.1.1.1	Handlung und Figur	116
4.1.1.2	Bühne und Darstellung.....	118
4.1.1.3	Bühnentechnische Elemente	120
4.2	Interkulturelle Adaption rund um Theaterstücke von Bertolt Brecht	122
4.2.1	<i>Der gute Mensch von Sezuan</i> in Form der Sichuan-Oper	127
4.2.1.1	Handlung und Darstellung	129
4.2.1.2	Figuren	135
4.2.1.3	Bühne	137
4.2.1.4	Nachwirkungen und Anregungen	138
4.2.2	Neue Interpretationen von <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>	139
4.2.2.1	Handlung.....	140
4.2.2.2	Bühne, Musik und Requisiten.....	142
4.2.2.3	Das Interkulturelle in beiden Adaptionen	144
4.2.3	Weitere Auswirkungen von Brecht in China	145
4.3	Interkulturelle Adaption aus einer deutschen Perspektive: <i>Woyzeck</i>	148
4.3.1	Bühne und Kostüme	150
4.3.2	Handlung und Darstellung	154
4.3.3	Überlegungen zur Aufführung	160
4.3.4	E-Mail-Interview mit der Regisseurin Anna Peschke.....	162
4.4	Zum Stellenwert des Musiktheaters in der chinesischen Theaterlandschaft.....	163
5	Fazit	169
	Literaturverzeichnis.....	172

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Foto der deutschen Peking-Oper-Darstellerin Rosa Jung.....	24
Abbildung 2:	Gruppenfoto des Ensembles der Frühlingssonnen-Gesellschaft.....	25
Abbildung 3:	Bühnenfoto des Stücks <i>Frau Huas Gewerbe</i>	38
Abbildung 4:	Bühnenfoto des Stücks <i>Der Fächer der jungen Madame</i>	40
Abbildung 5:	<i>Bergarbeiter</i> (links) und <i>Im Westen nichts Neues</i> (rechts)	45
Abbildung 6:	Bild aus dem Stück <i>Leg deine Peitsche nieder</i> 1942.....	47
Abbildung 7:	Bühnenfoto von <i>Selbstmord aus Liebe</i>	52
Abbildung 8:	Foto des Stücks <i>Leg deine Peitsche nieder</i>	54
Abbildung 9:	Wang Ying, das Gemälde <i>Leg deine Peitsche nieder</i> und Xu Beihong	58
Abbildung 10:	Bühnenfoto von <i>Lang lebe die Nation</i>	60
Abbildung 11:	Bild der Figuren von <i>Kabale und Liebe</i> im Programmheft	108
Abbildung 12:	Bühnenfoto von <i>Kabale und Liebe</i> , Aufführung im Jugendkunsttheater Chinas	108
Abbildung 13:	Die Uraufführung des Stücks in Shanghai.....	115
Abbildung 14:	Blick auf die Bühne	118
Abbildung 15:	Die Heldin auf der Bühne	119
Abbildung 16:	Die Heldin in Paris.....	120
Abbildung 17:	Anwendung der Kamera	121
Abbildung 18:	Darsteller auf der Bühne	134
Abbildung 19:	Auftritt der drei Götter	135
Abbildung 20:	Bühnenfoto von Shen Dai (links) und Sui Da (rechts)	136
Abbildung 21:	Die „Schmarotzer“ und Shen Dai in der Mitte	137
Abbildung 22:	Die Bühne	138
Abbildung 23:	Der Flieger Yang Sun und Shen Te	140
Abbildung 24:	Die drei Götter und der Wasserverkäufer	141
Abbildung 25:	Die dunkle Bühne und die leidenschaftlichen Darsteller.....	143
Abbildung 26:	Der Darsteller als Hauptmann.....	151

Abbildung 27:	Der Darsteller als Doktor	152
Abbildung 28:	Der Darsteller als Tambourmajor	153
Abbildung 29:	Der Darsteller als Marie	154
Abbildung 30:	Der Darsteller als Woyzeck	157
Abbildung 31:	Anzahl der Aufführungen von 2012 bis 2016 in China	168
Abbildung 32:	Anzahl der Besucher von 2012 bis 2016 in China	168

1 Einleitung

1.1 Gegenstand und Aufbau

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Adaption deutschsprachiger Literaturwerke im chinesischen Theater vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Dem chinesischen Theater¹, das zunächst nur das traditionelle chinesische Musiktheater² betraf, lässt sich seit dem 20. Jahrhundert ein weiterer Zweig, das Sprechtheater³, zuordnen. Bei Letzterem handelt es sich um die zu Beginn des letzten Jahrhunderts in China eingeführte westliche Bühnenkunst. Seitdem wird der Begriff „*Xiju* 戏剧“ (Theater)⁴ auf zwei kategorialen Ebenen verwendet.⁵ Das chinesische Sprechtheater nahm seinen Anfang mit der Adaption westlicher Literaturwerke. Die früheste Adaption wurde im Jahr 1907 von einer Gruppe chinesischer Studenten in Japan⁶ vorgenommen. Die Inszenierung der adaptierten Stücke *Chahua nü* 茶花女 (*Die Kameliendame*) und

¹ Allgemein betrachtet, besteht das chinesische Theater seit dem 20. Jahrhundert aus beiden Bühnenkünsten, dem traditionellen Musiktheater und dem eingeführten westlichen Sprechtheater. Siehe: Fu, Jin 傅谨: *Ershi shiji zhongguo xiju shide duixiang yu fangfa* 20 世纪中国戏剧史的对象与方法 [Der Gegenstand und die Herangehensweise der chinesischen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2001 (3), S. 34-35. In der chinesischen Theaterwelt ist das Wort *Xiju* (Theater) zumeist irreführend, weil es sowohl traditionelles Musiktheater als auch Sprechtheater meinen kann. Um diese Verwirrung zu vermeiden, wird in der vorliegenden Arbeit zur Erzielung einer Eindeutigkeit der Begriff „Sprechtheater“ gebraucht.

² Im Werk *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert* hat Bernd Eberstein den Begriff „*Xiqu* 戏曲“ (traditionelles chinesisches Theater) als „Musiktheater“ oder „Musikschauspiel“ bezeichnet. Die häufig gebrauchte Bezeichnung „Chinesische Oper“ sei seiner Meinung nach nicht zutreffend für *Xiqu*, da sich das traditionelle chinesische Theater ganz wesentlich von der europäischen Oper unterscheide. Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass der Gebrauch des Begriffs „Chinesische Oper“, wie zum Beispiel bei „Peking-Oper“, im westlichen Raum üblich ist, werden beide Begriffe, „Chinesisches Musiktheater“ sowie „Chinesische Oper“, in der vorliegenden Arbeit verwendet und jeweils auf *Xiqu* bezogen. Siehe: Eberstein, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 15.

³ Im Hinblick auf die Theatergeschichte aus einer komparatistischen Perspektive verläuft das chinesische Sprechtheater dem europäischen Theater im selben Zeitraum fast immer entgegengesetzt. Im Gegensatz zum Westen, wo sich das Theater mit der Zeit und Schritt für Schritt entwickelte und dieser Prozess mehrere Jahrhunderte in Anspruch nahm, wurde das Sprechtheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts als neue Erscheinung nach China eingeführt, wobei verschiedene Genres und Theorien des Sprechtheaters auf einmal einströmten, was großes Chaos herbeiführte. Aus all diesen Genres und Theorien musste eine Auswahl getroffen werden, die dem Zeitgeist am besten entsprach und wichtige soziale Funktion erfüllen konnte. In diesem Zusammenhang wurden Ibsen und seine gesellschaftskritischen Theaterstücke in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hoch geschätzt, während die Begeisterung dafür im Westen bereits vergangen war. Daran zeigt sich, dass das Theater im Westen schon in eine neue Phase eintrat, während sich das chinesische Sprechtheater noch am Anfang befand. Seit dem Ende der 1970er-Jahre verabschiedete sich das Sprechtheater in China von der Vergangenheit und hieß zugleich Bertolt Brecht willkommen. Die große Begeisterung für Brecht wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch behandelt. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass das Theater im Westen, vor allem in Deutschland in den 1970er- und 1990er-Jahren, bereits in die Epoche der Nach-Brecht-Zeit eintrat, in der das Theater durch den deutschen Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann als „Postdramatisches Theater“ bezeichnet wird. Siehe: Budde, Antje: *Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis des Experimentellen Theaters in der VR China*, Berlin 1999 (Diss.), S. 385/Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 2008, S.47-48.

⁴ Beim ersten Vorkommen eines chinesischen Wortes werden sowohl die chinesischen Schriftzeichen als auch die offizielle chinesische Lautschrift angegeben. Die offizielle chinesische Lautschrift wird in der Arbeit kursiv gesetzt. Die wörtliche Übersetzung des Wortes wird eingeklammert. Beim nächsten Vorkommen wird in der Regel nur die deutsche Übersetzung angegeben. Bei langen Sätzen werden nur die chinesischen Schriftzeichen und wörtliche Übersetzung angegeben, damit die Arbeit nicht zu lang wird.

⁵ Vgl. Budde, a. a. O., S. 193.

⁶ Das frühe chinesische gesprochene Theater findet seinen Anfang in Japan, wo die westliche Literatur aufgrund der offenen sozialen Atmosphäre der Meiji-Zeit (1868–1912) viel früher verbreitet wurde als in China. In Japan entstand zweifelsfrei ebenfalls früher als in China das Theater der neuen Schule. Die Aufführungen des japanischen neuen Theaters haben einen starken Einfluss auf die chinesischen Studenten in Japan ausgeübt, die unter diesem Eindruck das traditionelle chinesische Musiktheater reformieren wollten. Siehe: Eberstein, a. a. O., S. 23-24.

Heinu yutianlu 黑奴吁天录 (*Die schwarzen Sklaven seufzen zum Himmel*)⁷ in Tokio wird allgemein als die Geburt des chinesischen Sprechtheaters betrachtet⁸. Im selben Jahr wurde *Chunyangshe* 春阳社 (Frühlingssonne-Gesellschaft) von Wang Zhongsheng⁹ in Shanghai gegründet, die am Ende des Jahres das adaptierte Stück *Die schwarzen Sklaven seufzen zum Himmel* aufführte.¹⁰ Seitdem entwickelt sich das chinesische Sprechtheater in Begleitung mit der Adaption ausländischer Literaturwerke.

In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, wie die deutschsprachigen Originale adaptiert und auf die Bühne gebracht wurden, nachdem das Sprechtheater in China eingeführt worden war. In Hinblick auf die Adaption sind mindestens zwei Texte relevant, und zwar das Original und der adaptierte Text. Beim Original kann es sich sowohl um chinesische als auch um ausländische Literaturwerke handeln. Die in der vorliegenden Arbeit verwendete „interkulturelle Adaption“¹¹ weist jedoch eindeutig darauf hin, dass hier in Bezug auf das Original nur ausländische Literaturwerke behandelt werden. Außerdem ist zu erwähnen, dass die interkulturelle Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fast nur im Sprechtheater vorgenommen wurde. In der neuen Zeit¹² der VR China hingegen war das Ergebnis der Adaption nicht mehr nur auf das Sprechtheater beschränkt. Die traditionelle Theaterform, nämlich das chinesische Musiktheater, fand zunehmende Beachtung, was in der vorliegenden Arbeit bei der Auseinandersetzung mit den adaptierten Stücken in der neuen Zeit anhand von Beispielen aufgezeigt werden soll. Allerdings dient das Sprechtheater als zentraler Untersuchungsgegenstand.

⁷ Das Original von *Chahua nü* ist *Die Kameliendame* des französischen Autors Alexandre Dumas d. J. Das Original von *Heinu yutianlu* ist *Onkel Toms Hütte* von Harriet Beecher Stowe.

⁸ Hinsichtlich des Anfangs des Sprechtheaters werden unterschiedliche Meinungen vertreten. Nach Meinung von Forschern aus Macau sollte es bereits 1596 Aufführungen westlicher Theaterstücke durch Chinesen gegeben haben, was in *Ao'men shengbaolu xueyuan nianbao* 澳门圣保禄学院年报 (*Jahresbericht des St. Paul College Macau*) 1956 aufgezeichnet wurde. Außerdem wurde der Beginn des Sprechtheaters auch auf die Aufführung eines sogenannten Sprechtheaterstücks durch Lehrer und Studenten der Öffentlichen Universität Shanghai Nanyang Ende 1900 in Shanghai zurückgeführt. Im Allgemeinen wird jedoch die Aufführung der Stücke *Kameliendame* und *Onkel Toms Hütte* durch die Frühlingsweidengesellschaft 1907 in Tokio als Geburt des chinesischen Sprechtheaters anerkannt. Im Jahr 2007 wurde das bislang größte Fest anlässlich des hundertjährigen Geburtstages des Sprechtheaters in China organisiert. Siehe: Zhu, Donglin 朱栋霖: *Qingmo shanghai xuesheng yanju shi zhongguo huaju kaiduan* 清末上海学生演剧是中国话剧开端 [Die Aufführung durch die Studenten in Shanghai der späten Qing-Dynastie ist der Anfang des chinesischen Sprechtheaters], in: *Chinesisches Theater 中国戏剧*, 2017 (6), S. 52/Li, Jing 李静: *Cong bentu zhuangkuang chufa, huaju fangneng zhagen* 从本土状况出发, 话剧方能扎根 [Von der lokalen Situation ausgehend kann das Sprechtheater an Boden gewinnen] URL: http://www.bj.xinhuanet.com/fw/2017-10/26/c_1121859464.htm (Stand: 12/12/2017)/Laihu, Hong 赖户宏: *Zailun chunliushu zai zhongguo xiju shishang de weizhi – Jiantan zhongguo huaju de kaiduan shifou wei chunliushu* 再论春柳社在中国戏剧史上的位置——兼谈中国话剧的开端是否为春柳社 [Zur Stellung der Frühlingsweidengesellschaft in der Geschichte des chinesischen Theaters – Zur Frage, ob der Anfang des chinesischen Sprechtheaters die Frühlingsweidengesellschaft ist], in: *Theaterkunst 戏剧艺术*, 2014 (03), S. 57-63./ Gissenwehrer, Michael: *Das 20. Theaterjahrhundert in China*, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 79.

⁹ Im Chinesischen werden erst die Nach- und dann die Vornamen genannt. Deshalb ist hier „Wang“ der Nachname und „Zhongsheng“ der Vorname. In der vorliegenden Arbeit wird die chinesische Reihenfolge der Namensnennung beibehalten.

¹⁰ Vgl. Gu, Wenxun 顾文勋: *Jiushi nianlai wenmingxi yanjiu shuping* 九十年文明戏剧研究述评 [Zusammenfassung der Forschung zum zivilisierten Theater in den letzten neunzig Jahren], in: *Theater 戏剧*, 2005 (2), S. 42.

¹¹ Wenn nicht anders vermerkt, wird in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff „Adaption“ „interkulturelle Adaption“ bezeichnet.

¹² Generell wird das Sprechtheater seit 1976 als Sprechtheater in der neuen Zeit bezeichnet. Siehe: Lu, Yinhua 陆颖华: *Xinshiqi huaju sange jieduan* 新时期话剧三个阶段 [Drei Phasen des Sprechtheaters in der neuen Zeit], in: *Literatur- und Kunstwissenschaft 文艺研究*, 1988 (6), S.172.

In Kapitel 2 werden die Theorie des interkulturellen Theaters dargestellt und ein Diskurs über die interkulturelle Adaption im chinesischen Kontext geführt. Auf den theoretischen Teil in Kapitel 2 folgt eine systematische Behandlung jener in China aufgeführten Theaterstücke, die auf deutschsprachigen Literaturwerken basieren, womit ein Einblick in die Rezeptionsgeschichte deutschsprachiger Literaturwerke im chinesischen Theater gegeben wird. Diese Arbeit ist in zwei Teile gegliedert: in die interkulturelle Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Kapitel 3) sowie die interkulturelle Adaption von der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (Kapitel 4). Den Wendepunkt stellt dabei die Gründung der Volksrepublik China 1949 dar. Nach der Untersuchung und Überprüfung durch die Autorin der vorliegenden Arbeit stammen zwischen 1924¹³ und 1949 neunzehn Stücke von deutschsprachigen Originalen identifizierbarer Schriftsteller ab. Dies entspricht ca. acht Prozent der gesamten durch interkulturelle Adaption angefertigten Theaterstücke zwischen 1924 und 1949.¹⁴

¹³ Vor der Bewegung des vierten Mai 1919, die als erste politische Massenbewegung in der chinesischen Geschichte gilt, wird das gesprochene Theater in China allgemein als „*Wenmingxi* 文明戏“ (zivilisiertes Theater) bzw. „*Wenming xinxi* 文明新戏“ (zivilisiertes neues Theater) bzw. „*Xinju* 新剧“ (neues Theater) bezeichnet. 1914 erreichte das „zivilisierte Theater“ seinen Höhepunkt. Kurze Zeit später war es jedoch schon mit dem Verfall konfrontiert, vor allem weil die Theatergruppen immer mehr inhaltslose Unterhaltungsstücke aufführten, um Zuschauer anzuziehen und kommerzielle Gewinne zu erzielen, sodass das „zivilisierte Theater“ nach 1919 als verdorbenes „zivilisiertes Theater“ kritisiert wurde. Ab 1920 wurde *Aimeiju yundong* 爱美剧运动 (Bewegung des Amateur-Theaters) hervorgebracht, die statt der kommerziellen Gewinne den künstlerischen Gehalt des Theaters in den Fokus rückte. Unter dem Einfluss der Bewegung und durch unermüdliche Anstrengungen der chinesischen Theaterkünstler gilt die Anfangsphase des Sprechtheaters, und zwar die Epoche des „zivilisierten Theaters“, als beendet. Das chinesische Sprechtheater tritt danach allmählich in eine reife Phase über. Es ist darauf hinzuweisen, dass für das „zivilisierte Theater“ meistens keine Stücke geschrieben wurden. Die Darsteller sollten nach kurzen Entwürfen der Handlung improvisieren. Veröffentlichte adaptierte Theatertexte existieren zu dieser Zeit fast nicht, weshalb die adaptierten Theaterstücke dieser Zeit nicht in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Stattdessen beschäftigt sich die Arbeit vor allem mit adaptierten Theaterstücken von 1924 bis zur Gegenwart. (In der Arbeit wird die Gegenwart in Bezug auf die untersuchten Materialien bis auf das Jahr 2017 eingegrenzt.) Siehe: Eberstein, a. a. O., S. 30./Gu, a. a. O., S. 35-36.

¹⁴ Die Autorin der vorliegenden Arbeit hat die Liste I auf der Grundlage von *Zhongguo xiandai kuawenhua gaibian zhuyao jumu yilanbiao* 中国现代跨文化改编主要剧目一览表 (Liste der wichtigen interkulturell adaptierten Theaterstücke im modernen China) erstellt, die 256 Theaterstücke bezüglich der interkulturellen Adaption von 1923 bis 1949 erfasst und als nahezu vollständig gelten kann. Da der Autor der Liste Hu Bin der deutschen Sprache nicht mächtig ist, abgesehen davon, dass die deutschsprachige Literatur nicht den Schwerpunkt seiner Untersuchung darstellt und keine Beachtung findet, sind nicht wenige unpräzise oder sogar falsche Stellen in der Liste festzustellen. Nach der Untersuchung hat die Autorin falsche oder unpräzise Informationen korrigiert bzw. richtige Informationen ergänzt. Für diese Überprüfung wurden umfangreiche Recherchen im Internet durchgeführt und folgende bibliographische Hilfsmittel verwendet: *Zhongguo xiandai xiju zongmu tiyao* 中国现代戏剧总目提要 (Inhaltsangabe zur Bibliographie des modernen Theaters in China), *Zhongguo xiandai wenxue zongshumu* 中国现代文学总书目 (Bibliographie der modernen chinesischen Literatur) und die Liste der bis 1949 ins Chinesische übersetzten Stücke von *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*.

德语文学作品在中国改编的剧目一览表 I

作者	剧名	原著	出版
胡春冰	施云英	斯苔拉 (歌德)	出版社不详 上海 1927
曹雪松	少年维特之烦恼	少年维特之烦恼 (歌德)	上海泰东图书局 1928
田汉	媚娘	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	未见出版 1928
上海艺术剧社	炭坑夫	炭坑夫 (米尔顿)	未见出版 1930
上海艺术剧社	西线无战事	西线无战事 (雷马克)	上海江南书店, 1930
杜颖陶	除夕	除夕 (史尼兹勒)	剧学月刊 1932 (8)
集体	放下你的鞭子	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	生活知识 2 卷 9 期 1936
集体	放下你的鞭子	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	上海杂志公司出版 1937
佚名	放下你的鞭子	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	戏剧时代出版社 1937
张逸生	香姐	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	长沙国立戏剧学报 1937
赵如琳	团结一致	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	广东省党政军联席会议 宣传部 1938
佚名	放下你的鞭子	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	战时读物编译社 1938
集体	放下你的鞭子	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)	汉口星星出版社 1938
陈白尘/宋之的	民族万岁	威廉·退尔 (席勒)	上海杂志公司 1938
向培良	民族战	威廉·退尔 (席勒)	华中图书公司, 重庆, 1939
顾仲彝	殉情	阴谋与爱情 (席勒)	上海光明书局 1940
李束丝	英雄儿女	明娜·冯·巴恩赫姆 (莱辛)	成都益群出版社 1942
李德权	白雪公主	白雪公主 (格林兄弟)	南京正中书局 1945
李健吾	山河怨	强盗 (席勒)	文艺复兴 2 卷 4-5 期 1946

Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China I

Adaptionsautor	Name des adaptierten Theaterstücks	Original	Veröffentlichung
Hu, Chunbing	Shi Yunying	Stella (Johann Wolfgang von Goethe)	Verlag unbekannt, Shanghai ¹⁵ , 1927
Cao, Xuesong	Die Leiden des jungen Werthers	Die Leiden des jungen Werthers (Goethe)	Shanghai Taidong-Verlag, 1928
Tian, Han	Mei Niang	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Nicht veröffentlicht Inszenierung, 1928
Shanghai Kunst-Theatergruppe	Bergarbeiter	Bergarbeiter (Lu Märten)	Nicht veröffentlicht Inszenierung, 1930
Shanghai Kunst-Theatergruppe	Im Westen nichts Neues	Im Westen nichts Neues (Erich Maria Remarque)	Shanghai Jiangnan- Buch-handlung, 1930 ¹⁶
Du, Yingtao	Silvester des Mondkalenders ¹⁷	Sylvesternacht (Arthur Schnitzler)	Monatszeitschrift der Dramaturgie, 1932 (8)
Kollektiv	Leg deine Peitsche nieder	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Lebenskenntnisse Band 2 (9), 1936
Kollektiv	Leg deine Peitsche nieder ¹⁸	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Shanghai Zeitschrift-Unternehmen, 1937
Unbekannt ¹⁹	Leg deine Peitsche nieder	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Theaterzeit-Verlag, 1937
Zhang, Yisheng	Duftmädchen	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Zeitschrift der staatlichen Theaterfachschule Changsha, 1937
Zhao, Rulin	Solidarität	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Propagandaabteilung der gemeinsamen Konferenz der Partei, Regierung und Armee der Provinz Guangdong, 1938

¹⁵ Das adaptierte Stück wird in die von Eberstein erstellte Liste aufgenommen. Dabei wird nur der Verlagsort Shanghai angegeben. Trotz umfangreicher Recherchen ist das adaptierte Stück kaum irgendwo erwähnt, weshalb keine nützlichen Informationen gefunden werden konnten. Der Grund dafür mag darin bestehen, dass sowohl das Original selbst als auch die Aufführung des adaptierten Stücks zur damaligen Zeit in China kein Echo gefunden hat.

¹⁶ Das adaptierte Stück wird in der von Hu Bin erstellten Liste als unveröffentlicht angegeben. Der Recherche zufolge veröffentlichte die Jiangnan-Buchhandlung den adaptierten Theatertext. Siehe: Peng, Linxiang 彭林祥: 20 shiji chu zhongguo wentan de „Leimake re“ 20 世纪初中国文坛的“雷马克热” [Die Remarque-Welle im chinesischen Literaturbereich zu Beginn des 20. Jahrhunderts], in: Zeitung der Chinesischen Sozialwissenschaften 中国社会科学报 vom 22.05.2015.

¹⁷ In der oben genannten Liste wird das Original von Schnitzler als „unbekannt“ angegeben. Der Recherche und Überprüfung nach handelt es sich bei dem Original allerdings um das gleichnamige Drama *Sylvesternacht* von Arthur Schnitzler.

¹⁸ Hierbei handelt es sich um die Fassung, die in die *Dazhong juxuan* 大众剧选 (*Auswahl populärer Theaterstücke*) aufgenommen und von Yu Ling 1937 herausgegeben wurde.

¹⁹ Dies ist die Fassung, die in 1936 nian zhongguo zuijia dumu juji 一九三六年中国最佳独幕剧集 (*Die Sammlung der besten chinesischen Einakter von 1936*) aufgenommen und im Jahr 1937 veröffentlicht wurde. Der Autor wird als „unbekannt“ angegeben, um die Verfolgung durch die Kuomintang-Partei zu vermeiden. Siehe: Ding, Yanzhao 丁言昭: „Fangxia nide bianzi“. *Dansheng, liuchuan he yanbian* <<放下你的鞭子>> 诞生流传和演变 [„Leg deine Peitsche nieder“. Entstehung, Verbreitung und Transformation], in: Shanghai Theater 上海戏剧, 1986 (2), S. 30.

Adaptionsautor	Name des adaptierten Theaterstücks	Original	Veröffentlichung
Unbekannt	Leg deine Peitsche nieder ²⁰	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Verlag für Lesestoff in der Kriegszeit, 1938
Kollektiv	Leg deine Peitsche nieder ²¹	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)	Hankou Xingxing-Verlag, 1938
Chen, Bai-chen/Song, Zhidi	Lang lebe die Nation	Wilhelm Tell (Friedrich Schiller)	Shanghai Zeitschrift- Unternehmen, 1938
Xiang, Peiliang	Nationaler Krieg	Wilhelm Tell (Schiller)	Huazhong Buchunternehmen, 1939
Gu, Zhongyi	Selbstmord aus Liebe	Kabale und Liebe (Schiller)	Shanghai Guangming-Verlag, 1940
Li, Shusi	Heldenhafte Söhne und Töchter	Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück (Gotthold Ephraim Lessing) ²²	Chengdu Yiqun-Verlag, 1942
Li, Dequan	Schneewittchen	Schneewittchen (Brüder Grimm)	Nanjing Zhengzhong-Verlag, 1945
Li, Jianwu	Hass angesichts der Berge und Flüsse	Die Räuber (Schiller)	Renaissance Band 2 (4-5), 1946

Aus der obigen Tabelle²³ geht deutlich hervor, dass die Literaturwerke von Goethe und Schiller am häufigsten adaptiert worden sind. Auf mögliche Gründe hierfür wird in der vorliegenden Arbeit eingegangen. Darüber hinaus wird der soziale und politische Hintergrund in China vorgestellt. Es wird untersucht, wie der daraus entwickelte Zeitgeist in Form des Anti-Feudalismus und der Anti-Aggression die aufgeführten Theaterstücke geprägt haben. Bei der Auseinandersetzung mit der interkulturellen Adaptionsweise in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden drei Theatertexte, die auf den deutschsprachigen Literaturwerken *Kabale und Liebe*, *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beruhen, eingehend behandelt. Die drei deutschsprachigen Originale wurden aus dem Grund für die Textanalyse ausgewählt, weil sie als bedeutende deutschsprachige Literaturwerke gelten; ihre adaptierten Theatertexte sind noch

²⁰ Das Stück *Leg deine Peitsche nieder* wird zusammen mit sieben weiteren antijapanischen Theaterstücken in die Sammlung *Fangxia nide bianzi* 放下你的鞭子 (*Leg deine Peitsche nieder*) aufgenommen, die 1938 von Zhang Guowei herausgegeben wurden. Der Autor von *Leg deine Peitsche nieder* wird als „unbekannt“ angeführt.

²¹ Dabei handelt es sich um die Fassung, die in die Sammlung *Jietouju* 街头剧 (*Straßentheaterstücke*) aufgenommen und vom Xingxing-Verlag 1938 veröffentlicht wurde.

²² Das Original wird in der von Hu Bin erstellten Liste als „unbekannt“ angegeben. Der Überprüfung nach handelt es sich um das Theaterstück *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück* von Gotthold Ephraim Lessing.

²³ Es ist erwähnenswert, dass 18 der aufgelisteten Stücke zum Sprechtheater zählen. Nur die Adaption von *Schneewittchen* durch Li Dequan stellt ein Musical für Kinder dar.

heute in China erhältlich. Die drei Stücke vertreten jeweils eine der typischen Adaptioneweisen: die ausgangskulturorientierte Adaption, die zielkulturorientierte Adaption sowie die drittkulturorientierte Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Berücksichtigt werden in der Untersuchung zudem die großen Auswirkungen der ausgewählten Stücke auf die damalige chinesische Gesellschaft.

In Kapitel 4 wird die Inszenierung der deutschsprachigen Literaturwerke in China von 1949 bis zur Gegenwart behandelt. In den 1950er-Jahren waren die Beziehungen zwischen Theater, Politik und Gesellschaft verstärkt verflochten. Zu dieser Zeit spielte Stanislawski eine entscheidende Rolle im chinesischen Sprechtheater, da die neu gegründete Volksrepublik China so viel wie möglich von der Sowjetunion lernen wollte. Dies bezog sich auch auf den Bereich des Theaters. Man lernte von seinem „Wie-im-Leben“-Stil auf der Bühne, der große Unterschiede zum traditionellen chinesischen Darstellungsstil aufweist. Aber das leidenschaftliche Lernen endete mit den immer schlechter werdenden Beziehungen zur Sowjetunion sowie mit der steigenden Politisierung des Theaters seit den 1960er-Jahren. Auch die Einschränkungen der Realitätsbeschreibung durch die Regierung spielten eine Rolle. Seit den 1960er-Jahren gerieten die Theorien Stanislawskis bereits unter Beschuss.²⁴ Indes kam den Theaterstücken, die von chinesischen Dramatikern original geschaffen wurden, eine wesentlich wichtigere Rolle zu, weil diese Stücke politische Ziele erreichen sollten, um die Herrschaft der Kommunistischen Partei zu bewahren und zu festigen. Im Gegensatz dazu ist die Zahl der aus ausländischen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke stark gesunken. Diese Situation verschärfte sich während der Kulturrevolution (1966–1976) weiterhin. Der chinesische Theaterwissenschaftler und Übersetzer Ding Yangzhong hat diese schwierige Situation wie folgt beschrieben:

„The ten years of the Cultural Revolution and the era of the ‚Gang of Four‘ (1966–1976) forced all Chinese theatre artists, if they were not consigned to humiliating labour in the deepest countryside, to conform to the extreme cultural-political ideas of Jiang Qing and her adherents [...]. Alongside the catastrophic situation within the country, strict isolation from foreign contact was imposed. No one knew what was written, produced or presented abroad.“²⁵

Die kulturelle Willkür betraf die interkulturelle Adaption in hohem Maße. Nachdem die Wirrungen der Kulturrevolution beseitigt und die Reform- und Öffnungspolitik 1978²⁶ durchgeführt worden waren, wurde der Austausch zwischen China und dem Westen im Theater immer intensiver durchgeführt. Die westliche Moderne sowie die westlichen Theaterkonzepte und Praktiken wurden in China zunehmend vermittelt und rezipiert. Unter diesem Einfluss entstanden die ers-

²⁴ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 243–244.

²⁵ Ding, Yangzhong: *On the Insatiable Appetite and Longevity of Theatre*, in: *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte etc., Tübingen 1990, S. 169.

²⁶ Mit dem Begriff „Reform- und Öffnungspolitik“ werden die wirtschaftlichen Reformen und die Öffnungspolitik der Volksrepublik China seit 1978 gegenüber anderen Ländern bezeichnet.

ten Theaterversuche zur Reform des konventionellen Sprechtheaters, um die vielfältigen Bedürfnisse der Menschen in der neuen Zeit zu befriedigen. Mittlerweile hat die Zahl der adaptierten Stücke so deutlich zugenommen, dass es kaum möglich erscheint, eine vollständige Übersicht zu erstellen. In die folgende Liste²⁷ werden bekannte und einflussreiche Theaterstücke seit 1976, die von den wichtigsten staatlichen Theatergruppen Chinas aufgeführt oder durch gewichtige Regisseure inszeniert wurden, möglichst umfassend aufgenommen.

德语文学作品在中国改编的剧目一览表 II

导演	剧名	原著	初演
黄佐临/陈颀	伽利略传	伽利略传 (布莱希特)	1979
蓝天野	贵妇还乡	老妇还乡 (迪伦马特)	1982
陈颀	高加索灰阑记	高加索灰阑记 (布莱希特)	1985
李六乙	四川好人 (川剧)	四川好人 (布莱希特)	1987
林兆华	纵火犯	毕德曼与纵火犯 (马克斯·弗里施)	1987
Jürgen Flimm	沃伊采克	沃伊采克 (毕希纳)	1987
林兆华	浮士德	浮士德 (歌德)	1994
Antje Budde/孟京辉	放下你的鞭子/沃伊采克	威廉·迈斯特的学习时代 (歌德)/沃伊采克 (毕希纳)	1995
陈颀	三毛钱歌剧	三毛钱歌剧 (布莱希特)	1998
孟京辉	盗版浮士德	浮士德 (歌德)	1999
魏明伦	好女人·坏女人 (川剧)	四川好人 (布莱希特)	2001
孙惠柱/ Jeffrey Sichel	神仙与好女人	四川好人 (布莱希特)	2003 (美国) 2004 (中国)
徐晓钟	浮士德	浮士德 (歌德)	2008
沈林/夜猫子工作室	北京好人	四川好人 (布莱希特)	2010
孟京辉	蝴蝶变形记	老妇还乡 (迪伦马特)	2011
孟京辉	一个陌生女人的来信	一个陌生女人的来信 (茨威格)	2013

²⁷ Die Quellen beziehen sich auf das bibliografische Werk *Zhongguo dangdai xiju zongmu tiyao* 中国当代戏剧总目提要 (Inhaltsangabe zur Bibliographie des zeitgenössischen Theaters in China), das die relevanten Informationen der 2340 Theaterstücke von 1949 bis 2000 in China erfasst, sowie auf wichtige Theater-Zeitschriften, wie *Xiju* 戏剧 (Theater), *Xiju yishu* 戏剧艺术 (Theaterkunst) und *Zhongguo xiju* 中国戏剧 (Chinesisches Theater), die bisherigen Aufführungen der drei wichtigsten staatlichen Theatergruppen Chinas, *Zhongguo guojia huaqiyuan* 中国国家话剧院 (Das Staatliche Sprechtheater Chinas), *Beijing renmin yishu juyuan* 北京人民艺术剧院 (Das Volkskunsttheater Beijing) und *Shanghai huaqiyuan zhongxin* 上海话剧艺术中心 (Das Shanghaier Sprechtheaterzentrum) sowie Internetressourcen.

导演	剧名	原著	初演
郭小男	江南好人（越剧）	四川好人（布莱希特）	2013
Anna Peschke	沃伊采克（实验京剧）	沃伊采克（毕希纳）	2012（德国） 2013（中国）
孟京辉	四川好人	四川好人（布莱希特）	2014（澳大利亚 中国）
Anna Peschke	浮士德（京剧）	浮士德（歌德）	2015（意大利 中 国） 2017（德国）

Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China II

Regisseur	Name des adaptierten Theaterstücks	Original	Uraufführung
Huang, Zuolin/ Cheng, Yong	Leben des Galilei	Leben des Galilei (Bertolt Brecht)	1979
Lan, Tianye	Der Besuch der reichen Dame	Der Besuch der alten Dame (Friedrich Dürrenmatt)	1982
Chen, Yong	Der kaukasische Kreidekreis	Der kaukasische Kreidekreis (Brecht)	1985
Li, Liuyi	Der gute Mensch von Sezuan	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	1987
Lin, Zhaohua	Die Brandstifter	Herr Biedermann und die Brandstifter (Max Frisch)	1987
Jürgen Flimm	Woyzeck	Woyzeck (Georg Büchner)	1987
Lin, Zhaohua	Faust	Faust (Goethe)	1994
Antje Budde/ Meng, Jinghui	Leg deine Peitsche nieder/Woyzeck	Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goethe)/Woyzeck (Büchner)	1995
Chen, Yong	Die Dreigroschenoper	Die Dreigroschenoper (Brecht)	1998
Meng, Jinghui	Raubkopie Faust	Faust (Goethe)	1999
Wei, Minglun	Die gute Frau/Die böse Frau (Sichuan-Oper)	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	2001
Sun, Huizhu/ Jeffrey Sichel	Die Götter und die gute Frau	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	2003 USA 2004 China
Xu, Xiaozhong	Faust	Faust (Goethe)	2008

Regisseur	Name des adaptierten Theaterstücks	Original	Uraufführung
Shen, Lin/ Nachteule Studio	Der gute Mensch von Beijing	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	2010
Meng, Jinghui	Metamorphose des Schmetterlings	Der Besuch der alten Dame (Dürrenmatt)	2011
Meng, Jinghui	Brief einer Unbekannten	Brief einer Unbekannten (Stefan Zweig)	2013
Guo, Xiaonan	Der gute Mensch von Jiangnan (Yue-Oper)	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	2013
Anna Peschke	Woyzecks Körper (Solo-Performance mit Peking-Oper- Elementen)	Woyzeck (Büchner)	2012 Deutschland 2013 China
Meng, Jinghui	Der gute Mensch von Sezuan	Der gute Mensch von Sezuan (Brecht)	2014 Australien, China
Anna Peschke	Faust (Peking-Oper)	Faust (Goethe)	2015 Italien, China 2017 Deutschland

Aus dieser Tabelle geht hervor, dass die Werke des deutschen Dramatikers Bertolt Brecht am häufigsten adaptiert worden sind. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass Brecht seit Ende der 1970er-Jahre einen großen Einfluss auf das Sprechtheater in China ausgeübt hat. Er gehört zu jenen Dramatikern aus dem Westen, die mit China in eine enge Verbindung getreten sind. Seine Werke wie *Der gute Mensch von Sezuan* und *Der kaukasische Kreidekreis* sind Beispiele dafür. Besonders erwähnenswert ist sein episches Theater, das das in China monopolhaft und langfristig fungierende naturalistische Sprechtheater erschüttert hatte. Unter dem Einfluss der Theaterkonzepte von Brecht und anderen westlichen Theaterkünstlern entwickelte sich das chinesische Sprechtheater teilweise in Richtung Avantgarde. Um den Tendenzen der Avantgarde nachzugehen, wird eine Fallstudie anhand des adaptierten Theaterstücks *Brief einer Unbekannten*, dessen Original die gleichnamige Novelle von Stefan Zweig ist, aus einer avantgardistischen Perspektive in Kapitel 4 durchgeführt. Aufgrund des unvergleichbaren Stellenwerts von Brecht ist es in jedem Fall notwendig, auf die Rezeption und Adaption seiner Theaterstücke in China einzugehen. Seit der Durchführung der Öffnungs- und Reformpolitik hat die interkulturelle Adaption in China neue Formen angenommen. Bei der Adaption werden traditionelle chinesische Opern-Elemente in Theaterstücke integriert oder Stücke einfach in Opern-Form aufgeführt. Als Beispiel wird das berühmte Stück von Brecht *Der gute Mensch von Sezuan* mit drei verschiedenen adaptierten Fassungen analysiert und verglichen. Diese sind für die interkulturelle Adaption

in der neuen Zeit repräsentativ und aufschlussreich. Bei den drei Fassungen handelt es sich um ein Stück in Sichuan-Oper-Form, ein Stück mit traditionellen Opern-Elementen und ein Stück mit Avantgarde-Elementen. Da die genannten Stücke fast alle unter chinesischer Regie inszeniert worden sind, wird das adaptierte Stück *Woyzecks Körper*, Solo-Performance mit Peking-Oper-Elementen durch die deutsche Regisseurin Anna Peschke ebenfalls untersucht, um die Arbeit umfassender und überzeugender zu machen. Durch die Analyse dieser adaptierten Stücke sollen die neuen Merkmale der interkulturellen Adaption in der neuen Zeit erläutert werden.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die vorliegende Arbeit über die interkulturelle Adaption jene Stücke in den Fokus rückt, die auf deutschsprachigen Literaturwerken beruhen. Diese Stücke machen im Verhältnis zu den aus englischen oder russischen Originalen adaptierten Stücken nur einen kleinen Teil der interkulturellen Adaption in der chinesischen Theatergeschichte aus. Trotzdem bietet die vorliegende Untersuchung exemplarisch Anhaltspunkte, aus denen Erkenntnisse über die Geschichte der interkulturellen Adaption sowie des Sprechtheaters in China gewonnen werden können.

1.2 Problemstellung

Die vorliegende Arbeit wird sich mit den folgenden Fragen auseinandersetzen, die nach der Gliederung in zwei Phasen, nämlich jene vor und jene nach der Gründung der VR China, verschiedene Schwerpunkte aufweisen. In der ersten Phase wird die Arbeit vorwiegend die folgenden Fragen behandeln:

1. Wie interagieren die Praxis der Adaption und die damaligen sozialen und politischen Verhältnisse miteinander?
2. Warum sind die Literaturwerke von Goethe und Schiller für eine Adaption so beliebt?
3. In welchem Zusammenhang stehen Übersetzung und Adaption? Wie gehen die Dramatiker bei der Adaption mit der fremden Kultur um? Wie wird die fremde Kultur bzw. die deutschsprachige Literatur im chinesischen Sprechtheater rezipiert?

In der zweiten Phase wird die Arbeit von den folgenden Fragen angeleitet:

1. Welche Neuerungen werden im chinesischen Theater durchgeführt? Welche Rolle hat die interkulturelle Adaption dabei gespielt?
2. Warum ist Bertolt Brecht so beliebt in China und wie werden seine Theaterstücke in China rezipiert?
3. Wie geht man bei der Adaption in der neuen Zeit mit fremden Kulturen um? Welche neuen Merkmale und Trends sind dabei festzustellen? Warum ist der „Dritte Raum“ für das interkulturelle Theater heute von großer Bedeutung?

1.3 Zum bisherigen Forschungsstand

Im Wesentlichen ist die interkulturelle Adaption in der Geschichte des chinesischen Theaters ein überwiegend unbeachtetes Thema im Westen, ganz zu schweigen von der Adaption deutschsprachiger Literaturwerke. Allerdings ist den folgenden, in Deutschland veröffentlichten Werken Aufmerksamkeit zu schenken. Zuerst hat Bernd Eberstein in seiner Monographie *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert* (1983) die Adaption ausländischer Literaturwerke bei der Auseinandersetzung mit der damaligen Übersetzung in China kurz erwähnt und geht davon aus, dass die ausländischen Stücke für deren Aufführung dem Geschmack des chinesischen Publikums und den chinesischen Problemen angepasst worden seien. Außerdem erwähnt er kurz die Situation der Adaption nach der Gründung der VR China. Darüber hinaus sei der Sammelband *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* (1990) zu nennen. Darin hat die Herausgeberin Erika Fischer-Lichte mit ihrem Beitrag *The Intercultural Trend in Contemporary Theatre* auf die Verbindung chinesischer und westlicher Theatertraditionen bei den Theaterversuchen in China nach der Kulturrevolution seit 1976 hingewiesen.²⁸ Außerdem hat sie in ihrer Monographie *Das eigene und das fremde Theater* (1999) die Adaption im chinesischen Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit wenigen Sätzen angeschnitten:

„1906 gründete Li Xishuang in Tokio die ‘Frühlingsweiden-Gesellschaft’, die sich die Einführung des Sprechtheaters in China zum Ziel setzte. Ihren ersten Erfolg hatte diese Gruppe mit einer Dramatisierung von Harriet Beecher-Stowes *Onkel Toms Hütte*, einer Inszenierung der *Kameliendame* von A. Dumas (fils) und V. Sardous *Tosca* [...]. Für die Vertreter der 4. Mai Bewegung (1919) wurde Ibsens Dramatik zum Modell [...].“²⁹

²⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre*, in: *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte etc., Tübingen 1990, S. 11.

²⁹ Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 1999, S. 15.

In ihrer Forschung geht es vorwiegend um die Rezeption der traditionellen chinesischen Opern in Europa. Deshalb wird die interkulturelle Adaption auf der Bühne in China nicht eingehend beschrieben. Des Weiteren ist noch die Dissertation mit dem Titel *Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis des Experimentellen Theaters in der VR China* (1999) von Antje Budde zu erwähnen, die auf das chinesische Theater eingeht, wobei sie den Schwerpunkt auf das experimentelle Theater in der VR China anhand ihrer eigenen dramatischen Praxis in China setzt. Ihre Arbeit gibt einen Einblick in das traditionelle chinesische Musiktheater und das experimentelle Theater in der VR China. Als Fallstudie wird ihre eigene Adaptionenpraxis anhand des Patchwork-Dramas *Leg deine Peitsche nieder/Woyzeck* eingehend behandelt. Da in der Arbeit keine weiteren adaptierten Stücke systematisch untersucht werden, wird kein Überblick über die Adaptionsgeschichte der deutschsprachigen Literaturwerke in China gegeben. Nicht zuletzt ist der wissenschaftliche Beitrag *Eine Zelebration der >>Menschlichkeit<<. Jürgen Flimms Inszenierung des Woyzeck am Volkskunsttheater Beijing* zu nennen, der in dem Sammelband *Zeitgenössisches Theater in China* (2017) publiziert wurde und von der Adaption des Stücks *Woyzeck* durch den deutschen Regisseur Jürgen Flimm auf der chinesischen Bühne handelt.

In China beschränkte sich die Forschung der interkulturellen Adaption am Anfang nur auf die Theaterkritik. Zum Beispiel wurden im Werk *Zhongguo xiju yundong 中国戏剧运动 (Die Theaterbewegung in China, 1946)* von Tian Qin die berühmten adaptierten Theaterstücke *Shainainai de shanzi 少奶奶的扇子³⁰ (Der Fächer der jungen Madame)*, *Qinchai dachen 钦差大臣³¹ (Kaiserlicher Kommissar)* als seltene Meisterwerke bewertet.³² Eine bemerkenswerte Entwicklung der Forschung ist erst seit den 1980er-Jahren zu beobachten. Im Werk *Zhongguo xiandai bijiao xijushi 中国现代比较戏剧史 (Zur Theatergeschichte im modernen China aus einer komparatistischen Perspektive, 1993)* wird eine systematische und gründliche Untersuchung des chinesischen Sprechtheaters durchgeführt. Der Autor Tian Benxiang hat in mehr als 700 Seiten die Entstehung und Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters von der Epoche des „zivilisierten Theaters“ bis in die 1940er-Jahre des 20. Jahrhunderts behandelt. Erwähnenswert ist, dass er der interkulturellen Adaption mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat. Tian hat ein Kapitel speziell für die Adaption geschrieben, in dem die Adaption ausländischer Literaturwerke in den 1940-Jahren behandelt wird. Er hat zwei Methoden bei der Adaption der ausländischen Literaturwerke dargestellt und darauf verwiesen, dass sich ein Autor bei der Adaption entweder für eine Verwestlichung oder für eine „Verchinesisierung“ entscheiden muss. Darüber hinaus hat Tian die Adaptionsgeschichte skizziert, wobei die Stellung der Adaption für das Sprechtheater in

³⁰ Das Original von *Der Fächer der jungen Madame* ist *Lady Windermere's Fan* von Oscar Wilde.

³¹ Das Original von *Kaiserlicher Kommissar* ist *Der Revisor* von Nikolai Gogol.

³² Vgl. Tian, Qin 田禽: *Zhongguo xiju yundong 中国戏剧运动 [Die Theaterbewegung in China]*, Shangwu yinshuguan 商务印书馆 1946, S. 105-143.

China hervorgehoben wird. Der Adaption misst Tian eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung des Sprechtheaters in China bei, weshalb sie nicht außer Acht gelassen werden darf.³³ Als wissenschaftliche Arbeiten, die die interkulturelle Adaption zum Thema haben, sind zwei Dissertationen zu erwähnen. In der Dissertation *Lun zhongguo xiandai gaiyiju 论中国现代改译剧* (Zu den durch Um-Übersetzung inszenierten Theaterstücken im modernen China, 2009)³⁴ wird auf das Phänomen der interkulturellen Inszenierung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in China eingegangen, wobei die Adaption verschiedener Theatergruppen in drei Zeitspannen, nämlich während der Epoche des „zivilisierten Theaters“, in den 1920er-Jahren sowie in den 1930er- und 1940er-Jahren behandelt wird. Aber die Untersuchung von Liu Xin ist nicht umfassend, weil die Um-Übersetzung, auf die Liu den Fokus legt, nur einen Teil der Adaptionsgeschichte in China darstellt. Schließlich wurde die Um-Übersetzung für die chinesische Bühne endgültig aufgegeben und von der Adaption ersetzt. Einen der größten Beiträge zu dieser Untersuchung leistet die von Liu erstellte Liste *Xiandai huaju gaiyi juban yilanbiao 现代话剧改译剧本一览表* (Liste der umübersetzten Theatertexte des modernen Sprechtheaters), der ihrerseits die bedeutsamen bibliografischen Hilfsmittel *Minguo shiqi zongshumu 民国时期总书目* (Bibliographie der in der Republik China publizierten Bücher, 1986), *Zhongguo xiandai xiju zongmu tiyao 中国现代戏剧总目提要* (Inhaltsangabe zur Bibliographie des modernen Theaters in China, 2003) usw. zugrunde liegen. In einer weiteren Dissertation *Zhongxifang wenhua zai xijuzhong pengzhuang yu jiaorong – zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian 中西方文化在戏剧中碰撞与交融 – 中国现代戏剧的跨文化改编* (Zusammenstoß und Vermischung der chinesischen und westlichen Kultur – Zur interkulturellen Adaption des chinesischen modernen Theaters, 2014) wird die interkulturelle Adaption in chronologischer Reihenfolge von 1907 bis 1949 in China eingehend behandelt. Besonders wertvoll ist, dass der Autor Hu Bin die *Liste der wichtigen interkulturell adaptierten Theaterstücke im modernen China* erstellte, die auf der Grundlage der Liste von Liu Xin durch Korrektur und Ergänzung nahezu alle wichtigen adaptierten Theaterstücke von 1923 bis 1949 mit insgesamt 256 Stücken³⁵ erfasst. Diese Liste ist für die Untersuchung der vorliegenden Arbeit von großer Bedeutung. Darüber hinaus versuchen einige Experten mittlerweile speziell auf die interkulturelle Adaption der Literaturwerke von bestimmten berühmten ausländ-

³³ Vgl. Tian, Benxiang (Hrsg.) 田本相 (编): *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi 中国现代比较戏剧史* [Zur Theatergeschichte im modernen China aus einer komparatistischen Perspektive], *Beijing wenhua yishu chubanshe 北京文化艺术出版社* 1993, S. 640-661.

³⁴ Nach Meinung des Theaterhistorikers Dong Jian bezieht sich die Epoche des modernen China im Theater auf den Zeitraum vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gründung der Volksrepublik China 1949. Das Theater von 1949 bis heute wird als „*Dangdai xiju 当代戏剧*“ (gegenwärtiges Theater) bezeichnet.

³⁵ Der Autor Hu Bin hat angegeben, dass die Liste vor allem die veröffentlichten Theaterstücke erfasse. Daher seien die Stücke während der Epoche des „zivilisierten Theaters“, die nur aufgeführt wurden, nicht in die Liste aufgenommen worden. Außerdem wies er darauf hin, dass die Liste zwar nicht alle interkulturell adaptierten Stücke beinhalte, doch es werde versucht, alle durch gewichtige chinesische Autoren adaptierten Theaterstücke zu erfassen. Siehe: Hu, Bin 胡斌: *Zhongxifang wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaohui – Zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian 中西方文化在戏剧中碰撞与交融 – 中国现代戏剧的跨文化改编* [Zusammenstoß und Vermischung der chinesischen und westlichen Kultur – Zur interkulturellen Adaption des chinesischen modernen Theaters], Nanjing 2014 (Diss.), S. 191.

dischen Dramatikern einzugehen. Als Beispiele kann die Shakespeare-Forschung von Cao Shujun oder die Ibsen-Forschung von He Chengzhou genannt werden.³⁶

Bei den Untersuchungen zur Geschichte des chinesischen Theaters wird festgestellt, dass die häufig behandelten Theaterstücke vor allem aus England, Italien, Norwegen und Russland stammen. Die deutschsprachigen Theaterstücke hingegen stellen keinen bedeutsamen Untersuchungsgegenstand dar und wurden kaum untersucht. Die vorliegende Arbeit wird daher die deutschsprachigen Literaturwerke in den Mittelpunkt stellen, um die Lücke in diesem Bereich zu schließen. Dabei sollte der kulturelle Austausch zwischen China und Deutschland im Theater hervorgehoben werden. Außerdem konzentriert sich die Forschung in China auf den Zeitraum der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die interkulturelle Adaption nach 1949 findet nur wenig Erwähnung. Deshalb wird die vorliegende Arbeit die Adaption der deutschsprachigen Literaturwerke anhand von exemplarischen Texten und Aufführungen vom Anfang bis zur Gegenwart eingehend untersuchen.

1.4 Methode

In der vorliegenden Arbeit werden adaptierte Theaterstücke und deutschsprachige Originale detailliert untersucht. Einschlägige Theaterzeitschriften in China wie *Zhongguo xiju* 中国戏剧 (*Chinesisches Theater*), *Xiju* 戏剧 (*Theater*) und *Xiju yishu* 戏剧艺术 (*Theaterkunst*) sowie bibliografische Hilfsmittel wie *Zhongguo xiandai xiju zongmu tiyao* 中国现代戏剧总目提要 (*Inhaltsangabe zur Bibliographie des modernen Theaters in China*), *Zhongguo dangdai xiju zongmu tiyao* 中国当代戏剧总目提要 (*Inhaltsangabe zur Bibliographie des zeitgenössischen Theaters in China*) usw. werden auf eine deskriptive und interpretative Weise ausgewertet. Nach der systematischen Auseinandersetzung mit der interkulturellen Adaption zeichnet sich eine Rezeptionsgeschichte der deutschsprachigen Literaturwerke im chinesischen Theater ab. Bei näherer Betrachtung lassen sich die methodischen Überlegungen auf zwei Ebenen darlegen: Die erste dieser Ebenen zielt speziell auf die Untersuchung der Adaption in der ersten Phase von 1924 bis 1949 ab. Die adaptierten Theaterstücke werden zunächst im Rahmen von Kapitel 3 in chronologischer Reihenfolge präsentiert. Die Entstehungshintergründe und die Auswirkungen der Theaterstücke, die den Zeitgeist, im Speziellen den Anti-Feudalismus und die Anti-Aggression deutlich reflektieren, werden anschließend ebenfalls jeweils im Einzelnen behandelt, damit ein näherer Einblick in die Beziehung der sozialen Umwelt und der Adaption gewährt werden kann. Zum Beispiel wurde *Wilhelm Tell* von zwei chinesischen Dramatikern, Chen Baichen und Song Zhidi, während des Antijapanischen Kriegs zum Stück *Minzu wansui* 民族万岁 (*Lang lebe die Nation*)

³⁶ Vgl. Hu, a. a. O., S. 6.

adaptiert, um das chinesische Volk zum Widerstand gegen die japanische Aggression aufzurufen. Personennamen im Original werden dabei zu chinesischen Namen. Den geschichtlichen Hintergrund liefert der Mukden-Zwischenfall am 18. September 1931. Danach eroberten die japanischen Soldaten den Nordosten Chinas. Die Handlung dient nicht mehr der Befreiung der Schweiz, sondern der Befreiung Chinas. Weil Video-Materialien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgrund von Kriegswirren und aus technischen Gründen in China nicht vorhanden sind, werden in der vorliegenden Arbeit die in China publizierten Theaterstücke genau untersucht, wobei ihr Text in den Fokus genommen wird. Die deutschsprachigen Originale und die adaptierten Theatertexte werden unter Aspekten der Handlung, Figuren, Sprache, Religion, Sitten und Gebräuche miteinander verglichen. Durch Vergleichsstudien wird verdeutlicht, wie die deutschsprachige Literatur im chinesischen Kontext rezipiert und benutzt wird. Die soziale Umwelt bei der Adaption und die eigenen Kunstanschauungen und Emotionen der Autoren werden ebenso berücksichtigt.

Die zweite Ebene stellt die Untersuchung der Adaption in der zweiten Phase von 1949 bis zur Gegenwart dar. Zwischen den 1950er- und den 1970er-Jahren erlebte das Sprechtheater in China aus politischen Gründen eine schwierige Zeit. In dieser Zeit ist die Zahl der durch interkulturelle Adaption inszenierten Theaterstücke stark gesunken. Erst seit dem Ende der 1970er-Jahre begannen solche Stücke wieder aufzublühen. In der vorliegenden Arbeit werden hauptsächlich jene Theaterstücke im Einzelnen behandelt, die in der chinesischen Theaterwelt große Aufmerksamkeit erregt haben und repräsentativ für innovative Inszenierungen sind. In Kapitel 4 liegen die zu behandelnden Materialien vor allem als Video-Materialien oder als Notizen aus persönlichen Eindrücken beim Besuch der Theaterstücke vor. Als beobachtende Zuschauerin wird eine Aufführungsanalyse durchgeführt. Sie basiert auf der eigenen ästhetischen Erfahrung beider Theaterkulturen der Autorin und auf den gesammelten Interview-Materialien der Regisseure, die sich mit der interkulturellen Adaption in China beschäftigen, sowie auf Kommentaren zu den behandelten Aufführungen in Theaterzeitschriften und im Internet. Anhand von exemplarischen Beispielen, deren Originale *Der gute Mensch von Sezuan*, *Brief einer Unbekannten* und *Woyzeck* sind, wird veranschaulicht, wie die deutschsprachigen Literaturwerke in der neuen Zeit in China rezipiert und inszeniert werden und welche neuen Merkmale und Trends dabei festzustellen sind. Die Untersuchung konzentriert sich vorwiegend auf die Bühne, Kostüme, Musik und Schauspielkunst. Nicht zuletzt ist noch darauf hinzuweisen, dass die vorliegende Arbeit eher aus einer literaturwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen als aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive konzipiert ist.

2 Theoretische Grundlage

2.1 Zur Prämisse und Komplexität der interkulturellen Adaption

Obwohl es uns klar ist, zu welcher Kultur wir gehören, ist es dennoch komplex, Kultur präzise zu definieren. Gelehrte, Philosophen, Soziologen und Politologen erreichten ebenfalls keinen Konsens. In Anbetracht der Uneindeutigkeit des Begriffs fühlte sich auch Johann Gottfried Herder verwirrt: „Nichts ist unbestimmter als dieses Wort und nichts trüglicher als die Anwendung desselben auf ganze Völker und Zeiten.“³⁷ Im 20. Jahrhundert vertrat Andreas Wittel die gleiche Meinung: „Die wohl hinterhältigste Frage, die man einem Kulturwissenschaftler/Volkskundler stellen kann, ist die nach seinem Kulturbegriff.“³⁸ Trotzdem ist ein angemessenes Verständnis für die Kultur und die Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen in der Untersuchung der interkulturellen Adaption unentbehrlich. An dieser Stelle ist das Buch *Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions* von A. L. Kroeber und Clyde Kluckhohn zu nennen, das insgesamt 164 Definitionen über die Kultur in sieben Kategorien auflistet und damit einen Überblick über den Kulturbegriff gibt.³⁹ Die Definitionen der Kultur über die zentralen Kategorien, wie zum Beispiel die deskriptive, historische und strukturelle, werden kurz vorgestellt. Um diese Definitionen anschaulich und vergleichend aufzubereiten, wird im Folgenden eine Tabelle verwendet, aus der die Eigenschaften der Kultur hervorgehen.

Definitionen von Kultur

Aspekt	Theoretiker Erscheinungsjahr	Definitionen von Kultur ⁴⁰
Deskriptiv	Tylor, 1871	Culture, or civilization [...] is that complex whole which includes knowledge, belief, art, law, morals, customs, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society. ⁴¹
	Kroeber, 1948	[...] the mass of learned and transmitted motor reactions, habits, techniques, ideas and values – and the behavior they induce – is what constitutes culture. ⁴²

³⁷ Zit. nach: Földes, Csaba: Black Box 'Interkulturalität'. Die unbekannte Bekannte (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache Rückblick, Kontexte und Ausblicke, in: Wirkendes Wort 59, 2009 (3), S. 505.

³⁸ Wittel, Andreas: Belegschaftskultur im Schatten der Firmenideologie. Eine ethnographische Fallstudie, Berlin 1997, S. 130.

³⁹ Vgl. Földes, a. a. O., S. 505.

⁴⁰ Die Tabelle, in der die Definitionen von Kultur angeführt wurden, wurde von der Autorin der vorliegenden Arbeit erstellt.

⁴¹ Kroeber, A. L./Kluckhohn, Clyde: Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions, New York 1963, S. 81.

⁴² Ebd., S. 84.

Aspekt	Theoretiker Erscheinungsjahr	Definitionen von Kultur ⁴⁰
Strukturell	Kluckhohn and Kelly, 1945	A culture is a historically derived system of explicit and implicit designs for living, which tends to be shared by all or specially designated members of a group. ⁴³
Historisch	Bose, 1929 Sutherland and Woodward, 1940	[...] we may describe culture as including such behavior as is common among a group of men and which is capable of transmission from generation to generation or from one country to another. ⁴⁴ Culture includes everything that can be communicated from one generation to another [...]. ⁴⁵

Aus den Definitionen von Tylor und Kroeber sind die folgenden zwei Eigenschaften der Kultur zu erschließen: Erstens ist sie weder biologisch vererbt noch instinktiv, sondern erworben. Zweitens ist sie weder individuell noch persönlich, sondern sozial. Aus den Definitionen von Kluckhohn und Kelly geht hervor, dass sich Kulturen voneinander unterscheiden, weil sie von den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe geteilt werden. Aus den Definitionen von Bose, Sutherland und Woodward sind drei weitere Eigenschaften der Kultur ersichtlich: 1. Die Kultur wird von Generation zu Generation übertragen, verändert und entwickelt sich die ganze Zeit. 2. Die Kultur ist integriert, sodass die Interkommunikation zwischen verschiedenen Kulturen möglich ist. Mit der Kommunikationszunahme kann die eigene Kultur aufgrund der Bemühungen von Übersetzern mittels richtiger Übersetzungsstrategien von den anderen verstanden, erworben und genossen werden. Kommunikation und Lernen erhalten die Kultur als einen kontinuierlichen Prozess aufrecht. 3. Die Kultur ist anpassungsfähig und kompatibel, sodass sie in Form von Transmission von Generation zu Generation oder von einem Land zu einem anderen Land weitergegeben werden kann. Auf dieser Eigenschaft, der Kompatibilität der Kultur, basiert auch der Kulturaustausch. Außerdem ist eine Kultur kein geschlossenes, sondern ein offenes System. Kulturen sind somit auf Austausch angelegt und verstehen sich im ständigen Wandel. Diese Tatsache stellt eine wesentliche Voraussetzung für die interkulturelle Adaption dar.

Insgesamt ist darauf hinzuweisen, dass verschiedene Kulturen einander nicht unbedingt feindlich gesinnt oder voneinander abgeschottet sein müssen. Hingegen können sie auch integrierend und kooperativ auftreten. Die Interaktion im globalen Kontext, also das Phänomen, dass sich Kultu-

⁴³ Ebd., S. 119.

⁴⁴ Ebd., S. 89.

⁴⁵ Ebd., S. 90.

ren mischen, durchdringen oder voneinander abgrenzen, ist ein unvermeidlicher Prozess.⁴⁶ Es ist nicht zu leugnen, dass sich Kulturen mit der Zeit immer enger miteinander verbinden. So schreibt Welsch:

„Die alte, homogenisierende und separierende Idee der Kultur ist heute insbesondere durch die *externen Vernetzungen der Kulturen* überholt. Heutige Kulturen sind aufs stärkste miteinander verbunden und verflochten. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen, sondern überschreiten diese, finden sich ebenso in anderen Kulturen.“⁴⁷

In diesem Kontext erregte eine vermischte Form der Kulturen zunehmend die Aufmerksamkeit der Kulturwissenschaftler, die mit dem Begriff „kulturelle Hybridität“ bezeichnet wurde.⁴⁸ In den 1980er-Jahren wurde „Hybridität“ zu einem kulturtheoretischen Schlüsselbegriff umgedeutet.⁴⁹ Dieser Begriff ist von wesentlicher Bedeutung, weil er neue Perspektiven für einen Austauschprozess in Fragen der Migration, der Globalisierung und des interkulturellen Austauschs eröffnet und mit seiner Bedeutung von Grenzüberschreitung eine subversive Kraft gegen Hegemonie und Unterdrückung besitzt.⁵⁰ Da die vorliegende Arbeit die Interkulturalität im Theater behandelt, wird der Begriff „Hybridität“ an dieser Stelle als interkulturelle Denkfigur erläutert. Dabei ist der Literaturwissenschaftler und postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha zu nennen, weil er die politisch zu funktionalisierende Hybridität unter Bezugnahme auf die Psychoanalyse zu einer interkulturellen Denkfigur machte.⁵¹

Homi Bhabha ist ein führender Vertreter des Postkolonialismus und setzt sich intensiv für den Kampf gegen kulturelle Hegemonie ein. Für Bhabha ist Hybridität jener Zeitpunkt, an dem die koloniale Autorität ihre Kontrolle über deren Bedeutungen verliert und ihre Tür zu fremden Sprachen geöffnet wird. In diesem Zusammenhang wird die Subversion der Hegemonie ermöglicht. Bhabha definiert Hybridität als „a problematic of colonial representation [...] that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other ‘denied’ knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority“⁵². Mit anderen Worten besagt dies, dass die Hybridität Kraft genug hatte, um die koloniale Autorität zu stürzen. So änderte Bhabha die tradi-

⁴⁶ Vgl. Joachimsthaler, Jürgen: Unterscheiden und Vergleichen. Komparatistik oder Was ist ein kultureller Unterschied? In: Kulturwissenschaft[en]. Konzepte verschiedener Disziplinen, hrsg. von Jürgen Joachimsthaler und Eugen Kotte, München 2010, S. 83.

⁴⁷ Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung, in: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung, Mainz 1998, S. 51.

⁴⁸ Vgl. He, Ping/Chen, Guoben 何平/陈国贲: *Quanqiu hua shidai wenhua yanjiu ruogan xingainian jianxi* 全球化时代文化研究若干新概念简析 [Zu neuen Begriffen der kulturellen Forschung im Zeitalter der Globalisierung], in: Shandong Sozialwissenschaft 山东社会科学, 2005 (10), S. 23.

⁴⁹ Vgl. Lin, Kuan-wu: Westlicher Geist im östlichen Körper? >Medea< im interkulturellen Theater Chinas und Taiwans: zur Universalisierung der griechischen Antike, Bielefeld 2010 (Diss.), S. 64.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. N.N.: „Hybridität“, in: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 260.

⁵² Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London 2008, S. 162.

tionelle Ansicht, dass der koloniale Diskurs einstimmig und homogen sei. In einem Interview versuchte Bhabha, den Begriff „Hybridität“ auf anschauliche Weise zu erläutern:

„In allen kulturellen Praxen gibt es den – manchmal guten, manchmal schlechten – Versuch, Autorität zu etablieren [...].

Nun stellt sich die Frage: Wie funktioniert man als Handelnder, wenn die eigene Möglichkeit zu handeln eingeschränkt ist, etwa weil man ausgeschlossen ist und unterdrückt wird? Ich denke, selbst in dieser Position des Unterdogs gibt es Möglichkeiten, die auferlegten kulturellen Autoritäten umzudrehen, einiges davon anzunehmen, anderes abzulehnen.

Dadurch werden die Symbole der Autorität hybridisiert und etwas Eigenes daraus gemacht. Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.“⁵³

Zusammenfassend und allgemein betrachtet, verwendet Bhabha den Begriff „Hybridität“ für die Widerstandsfähigkeit und die Handlungsfähigkeit der Unterdrückten gegenüber den auferlegten Autoritäten.⁵⁴ Das Hybride, so Bhabha, „intervenierte in die Ausübung von Autorität, nicht nur, um aufzuzeigen, daß deren Identität eine Unmöglichkeit ist, sondern auch als Repräsentantin ihrer nicht mehr vorhersehbaren Präsenz.“⁵⁵ Infolgedessen ist das Wesen oder der Ort nicht mehr als einheitlich und geschlossen zu betrachten, sondern es ist ein Drittes notwendig, das sich als die Möglichkeitsbedingung des Ausdrucks kultureller Differenz den Polaritäten von Ich vs. Andere, Erste Welt vs. Dritte Welt entzieht.⁵⁶ Um das Dichotomie-System aufzubrechen, verortet Bhabha die Hybridität der Kultur in einen Zwischenraum, den er als „Dritten Raum“ bezeichnet.⁵⁷

Dieser Raum ist nicht als ein konkreter Ort zu verstehen, sondern als ein Raum der Kritik und möglichen Subversion hierarchischer Identitätskonstruktion und der herrschenden Macht. Die Subversion richtet sich gegen den Kolonialismus oder die gesellschaftliche Unterdrückung.⁵⁸ Dieser Raum entsteht beim Zusammentreffen von Kulturen und repräsentiert einen Ort, in dem sich Kulturen wandeln. Bestimmte kulturelle Aspekte werden durch die gegenseitige Beeinflussung angenommen, verändert oder ignoriert.⁵⁹ Bhabha belegt den „Dritten Raum“ mit verschie-

⁵³ Wieselberg, Lukas: Migration führt zu „hybrider“ Gesellschaft. Homi K. Bhabha im science.ORF.at-Interview URL: <http://sciencev1.orf.at/science/news/149988> (Stand: 11/01/2016).

⁵⁴ Vgl. Babka, Anna: Prozesse der (subversiven) *crossidentification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler – koloniale *mimicry* bei Homi Bhabha, in: Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften, hrsg. von Mario Grizelj und Oliver Jahraus, Paderborn: Fink 2011, S. 167-180.

⁵⁵ Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Feudl, Tübingen 2000, S. 169.

⁵⁶ Vgl. Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, hrsg. von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien 2012, S. 15.

⁵⁷ Vgl. Lin, a. a. O., S. 65.

⁵⁸ Vgl. Bhabha, a. a. O., 2012, S. 10.

⁵⁹ Vgl. Reichling, Yves/Honecker, Anna: HOMI K. BHABHA URL: <http://www.ethnologie-einfuehrung.de/bhabha.html> (Stand: 27/02/2018)

denen Metaphern, wie zum Beispiel „Brücke“ oder „Treppenhaus“.⁶⁰ Der zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne hierarchische Einordnung gibt.⁶¹ Dank dieses hybriden „Dritten Raums“ werden hierarchische Ansprüche auf die Reinheit und Integrität von Kulturen in Zweifel gezogen. Das ursprüngliche Machtgefälle löst sich in diesem Raum auf, in dem sich die Ambivalenzen der verschiedenen Weltansichten manifestieren. In diesem Zusammenhang wiegt die Stimme der Kulturen, egal ob der schwächeren oder der stärkeren Kultur, im „Dritten Raum“ gleich viel.⁶² Insgesamt ist der „Dritte Raum“ der Ort des Aushandelns von Differenzen mit dem Ziel der Überwindung von Hierarchisierungen und damit der Ort und die Möglichkeit der Hybridisierung.⁶³

Darüber hinaus impliziert der „Dritte Raum“ nicht nur die Überschreitung der kulturellen Grenzen, sondern verspricht auch Produktivität.⁶⁴ Bhabha betrachtet diesen Raum als einen produktiven Ort, in dem neue Positionen und kulturelle Neuerungen ununterbrochen hervorgebracht werden können, beispielsweise durch kulturelle Übersetzung in Hinblick auf Differenz, Alterität und Andersheit.⁶⁵ Nach der Auseinandersetzung mit dem „Dritten Raum“ wird nachvollziehbar, dass dieser wertvolle Raum auch bei der Bühnenpraxis in Bezug auf interkulturelle Adaptionen Beachtung finden soll, da Differenzen in diesem Raum ohne hierarchische Einordnung ausgehandelt werden und dabei etwas Neues und Innovatives durch Hybridisierung entstehen kann, was eine Produktivkraft für die interkulturelle Adaption darstellt und damit die Grundlage für ihr Gedeihen bildet.

Nicht zuletzt ist noch auf die Charakteristika der verschiedenen Kulturen hinzuweisen. Auch wenn die Kulturen sehr nahe beieinander liegen, wie zum Beispiel in Westeuropa, bestehen dennoch Unterschiede, ganz zu schweigen von den Unterschieden zwischen dem Westen und China. Aufgrund der kulturellen Hintergründe und Traditionen steht China konträr zum Westen in Bezug auf Denkweisen, Wertvorstellungen, Lebensstil, Verhaltensnormen usw. Anders als im Westen, in dem großer Wert auf das Individuum gelegt wird, ist die chinesische Kultur vom Kollektivismus geprägt. Während der zweitausendjährigen Herrschaft des Feudalismus nahm der Konfuzianismus in China einen dominanten Platz ein. Die grundlegende Verhaltensnorm im Konfuzianismus ist „*Zhongyong zhidao* 中庸之道“ (Mitte und Maß). Mit dem Wort „*Zhongyong* 中庸“ ist gemeint, dass der Mensch bescheiden, ehrerbietig und demütig sein soll und sich nicht der übermäßigen Selbstdarstellung oder dem Individualismus hingeben darf. Der Mensch lebt

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Lin, a. a. O., S. 66.

⁶² Vgl. Reichling/Honecker, a. a. O., (Stand: 27/02/2018)

⁶³ Vgl. Bhabha, a. a. O., 2012, S. 12.

⁶⁴ Vgl. Law, Miu Lan: Zu einer Ästhetik des Hybriden: Eine Geschichte der Verflechtung von deutschen Theaterkünstlern mit chinesischer Theaterkultur im frühen 21. Jahrhundert, Berlin 2011 (Diss.), S. 22.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 23.

nicht für sich selbst allein, sondern viel mehr für die Harmonie der Familie und der Gesellschaft. Die chinesische Kultur ist somit vom Kollektivismus geprägt, der dem Individuum nie den Vorrang vor dem Kollektiv gibt.⁶⁶

Um den Unterschied zu verdeutlichen, wird im Folgenden ein Beispiel genannt: Die meisten Chinesen wohnen gerne mit Familienmitgliedern verschiedener Generationen zusammen. Das Idiom „*Sishi tongtang* 四世同堂“ beschreibt eine Familie, in der vier Generationen zusammenleben. Nicht selten leben Großeltern, Eltern und Kinder in einem Haus. Unter dem starken Einfluss des Konfuzianismus durften die Kinder sogar nicht an ferne Orte reisen, wenn die Eltern noch am Leben waren, weil sie für diese sorgen mussten und somit pietätlos wären. Dies stellt in China, besonders in der alten Zeit, ein schweres moralisches Vergehen dar. Im Westen ist dies nicht der Fall. Die Eltern legen großen Wert auf die Selbstständigkeit der Kinder und betrachten sie als unabhängige Individuen. Stattdessen sehen die chinesischen Eltern ihre Kinder eher als Träger der Fortsetzung ihres Lebens an.

Es könnte angenommen werden, dass sich der Prozess der erfolgreichen Adaption westlicher Literaturwerke für die chinesische Bühne aufgrund der Kulturunterschiede zwischen China und dem Westen komplex und arbeitsreich gestaltet. Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass die Entwicklung des Theaters sowohl in China als auch im Westen gerade durch die Rezeption der fremden Kultur gefördert wird, wobei die Adaption ausländischer Stoffe eine bedeutende Rolle spielt. Darauf wird im Folgenden näher eingegangen.

2.2 Interkulturelles Theater

2.2.1 Erste Begegnung der chinesischen und westlichen Kultur im Theater

Als Goethe dazu aufrief, der Weltliteratur mehr Aufmerksamkeit zu schenken, und zugleich versuchte, fremde Theatertraditionen im Programm seines Weimarer Theaters zu vermitteln, trat die produktive Rezeption fremder Theaterformen in Europa in eine neue Phase ein.⁶⁷ Goethe sah dieser Weltliteratur voller Zuversicht entgegen: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“⁶⁸ Um eine Brücke zwischen der eigenen und der fremden Kultur zu schlagen, begann Goethe, fremde Stücke zu adaptieren. Er passte sie den herrschenden Bühnenkonventio-

⁶⁶ Vgl. Kong, Fanhong 孔凡洪: *Qianxi rujia sixiang de hexing linian – Zhongyong* 浅析儒家思想的核心理念-中庸 [Analyse des Kernkonzepts des Konfuzianismus – Mitte und Maß], in: Rezension der Sozialwissenschaften 社科纵横, 2009 (25), S. 167.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S.10.

⁶⁸ Hinck, Walter: Goethe – Mann des Theaters, Göttingen 1982, S. 15.

nen und den moralischen Vorstellungen und Normen des Weimarer Publikums an, indem er die fremde Kultur als lebendigen Bestandteil in sein Gegenwartstheater eingliederte.⁶⁹

Die Rezeption der chinesischen traditionellen Oper in Europa begann mit Voltaires Adaption des chinesischen Singspiels *Zhaoshi Gu'er* 赵氏孤儿 (*Das Waisenkind der Familie Zhao*) aus der Yuan-Dynastie (1271–1368). Voltaire formte dieses Singspiel zur Tragödie *L'Orphelin de la Chine* um, die 1755 uraufgeführt wurde, sich später in Europa großer Beliebtheit erfreute und weit verbreitet wurde. Danach wurden zwar noch weitere traditionelle chinesische Theaterstücke übersetzt und im Westen vermittelt, aber es gab keine weiteren dem Kulturkreis angepassten Inszenierungen. Bereits zwischen 1830 und 1840 waren die ersten Rezensionen über das chinesische Musiktheater zu lesen, die sich vor allem mit den Eigenschaften der chinesischen Bühnenkunst beschäftigten, wie dem Fehlen von Dekorationen, dem besonderen Gebrauch der Requisiten, der stilisierten Schauspielkunst usw.⁷⁰ Es ist bemerkenswert, dass der gegenseitige Austausch zwischen China und dem Westen damals noch nicht wirklich realisiert wurde und es sich nur um die einseitigen Einflüsse der traditionellen chinesischen Theaterform oder der exotischen chinesischen Elemente auf das europäische Theater handelte. Das Theater mit fremden Kulturen erreichte im 20. Jahrhundert einen Höhepunkt.⁷¹

Im Jahr 1908 wurde das Stück *L'esclave de l'argent achète un innocent et fait l'usure où L'Avarein* in Frankreich auf die Bühne gebracht, das von Judith Gautier auf der Grundlage einer chinesischen Komödie, deren Autor unbekannt war, adaptiert wurde. 1911 kam wieder ein adaptiertes Theaterstück *Le Chagrin dans le palais de Han* auf die Bühne in Frankreich, dessen Original das vom berühmten chinesischen Dramatiker Ma Zhiyuan (ca. 1250–1321) der Yuan-Dynastie geschaffene Stück *Hangongqiu* 汉宫秋 (*Herbst im Han-Palast*) war.⁷² In beiden adaptierten Theaterstücken blieben die Konventionen des chinesischen Musiktheaters aber unberücksichtigt. Die chinesische Dramaturgie war in eine französische Dramaturgie transformiert worden. Auf jeden Fall wurden beide Stücke für ihre exotische Atmosphäre gelobt.⁷³ Besonders erwähnenswert ist das 1913/14 inszenierte Stück *Huangmagua* 黄马褂 (*Die gelbe Jacke*). Es handelt sich hierbei zwar nicht um die Übersetzung oder Adaption eines chinesischen Singspiels, aber es verbindet die traditionellen chinesischen Theaterkonventionen mit den damaligen westlichen Avantgarde-Elementen. Das Stück wurde in New York, London, Madrid, Düsseldorf, Berlin, Wien, Budapest, St. Petersburg und Moskau aufgeführt. An allen Aufführungsorten fand es ein großes Echo und hatte besonders in Europa Erfolg. Das Schauspiel stellte eine große Überraschung für die westlichen Zuschauer dar, weil es sich vom europäischen Theater zu Beginn des 20. Jahr-

⁶⁹ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 10-11.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 75-76.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 12-13.

⁷² Vgl. ebd., S. 76.

⁷³ Vgl. ebd.

hunderts exotisch abhob.⁷⁴ Hinsichtlich der Vermittlung und Darstellung der chinesischen traditionellen Oper in Europa ist zu erwähnen, dass einige europäische Studenten diese Darstellungskunst in China erlernten und die chinesische Oper nach ihrer Rückkehr in ihrem Heimatland aufführten. Die deutsche Peking-Oper-Darstellerin Yong Zhujun (Rosa Jung) war die erste von ihnen. Sie erlernte in Peking für ungefähr fünf Jahre die Peking-Oper und erhielt sogar Hinweise von den Peking-Oper-Meistern Men Lanfang und Chen Yanqiu. Rosa Jung trat häufig auf den Bühnen in Peking und Tianjin auf (Abb. 1). Wegen ihrer ausgezeichneten Darstellung und ihres schönen Aussehens in Kostüm und Schminkmaske der Peking-Oper erfreute sich die Darstellerin großer Beliebtheit. Außerdem beteiligte sie sich an dem Theaterverein, der vom deutschen Übersetzer Vincenz Hundhausen organisiert wurde. Hundhausen leistete einen wesentlichen Beitrag zur Übersetzung des traditionellen chinesischen Musiktheaters ins Deutsche. In den 1930er-Jahren begab sich dieser Theaterverein nach Europa, vor allem nach Deutschland, in die Schweiz und nach Österreich, um dort die Peking-Oper aufzuführen. Dort stellte Jung *Pipaji* 琵琶记 (Die Geschichte der Pipa) auf Deutsch dar und erhielt dafür eine positive Resonanz.⁷⁵

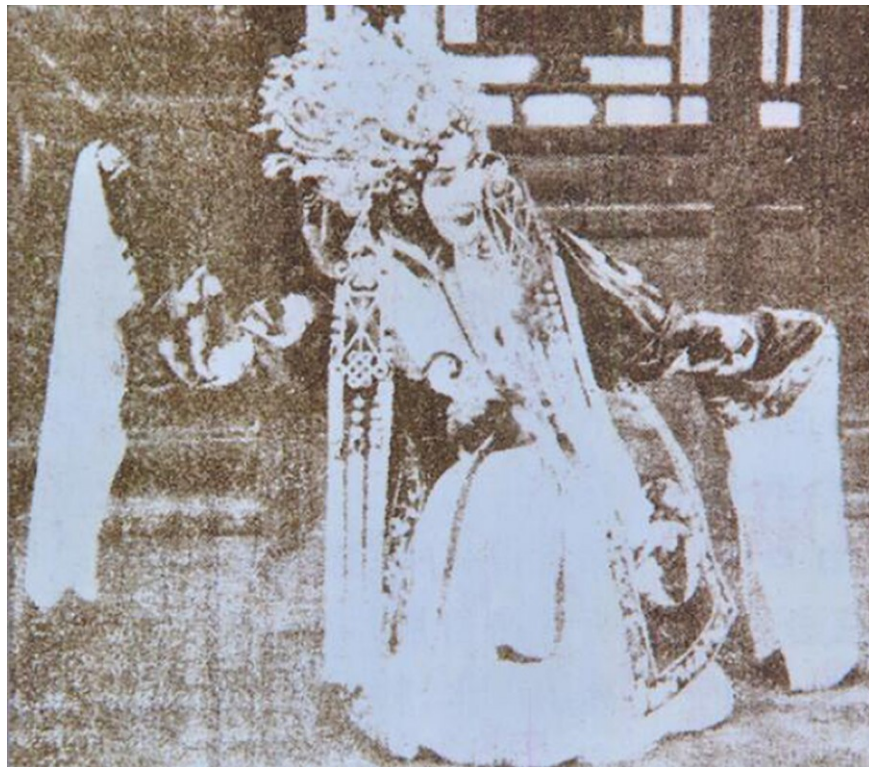


Abbildung 1: Foto der deutschen Peking-Oper-Darstellerin Rosa Jung⁷⁶

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 81-82.

⁷⁵ Vgl. Liao, Ben 廖奔: *Zhongxi jiaohui – Bainian xiju huiwang* 中西交汇 – 百年戏剧回望 [Begegnung von China und dem Westen – Rückblick auf das Theater in den letzten 100 Jahren], in: Theater 戏剧, 1998 (02), S. 122.

⁷⁶ N. N.: *Deji jingju piaoyou ersan shi* 德籍京剧票友雍竹君二三事 [Zur deutschen Peking-Oper-Darstellerin Frau Yong Zhujun] URL: <http://www.zhiyinhao.com/museum/125haozuopinluoyeguidendeyongnvshidejijingjupiaoyouyongzhujunersanshi/> (Stand:12/12/2016).

1935 wurde Mei Lanfang, einer der berühmtesten Peking-Oper-Schauspieler, nach Moskau eingeladen, um die Peking-Oper aufzuführen. Bei dieser Gelegenheit lernte Bertolt Brecht den Schauspieler kennen und fand für seinen eigenen Darstellungsstil neue Impulse. Brecht war von dieser Kunst fasziniert und verfasste mehrere Essays über das chinesische Theater im Allgemeinen und das Thema der Verfremdung im Speziellen.⁷⁷

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das westliche Sprechtheater auch in China vorgestellt und rezipiert. 1906 gründete Li Shutong in Tokio *Chunliushe* 春柳社 (die Frühlingsweiden-Gesellschaft), die die westlichen Texte *Onkel Toms Hütte* und *Die Kameliendame* 1907 erfolgreich inszenierte, was im Allgemeinen als die Geburt des chinesischen Sprechtheaters angesehen wird. Im selben Jahr gründete Wang Zhongsheng in Shanghai *Chunyangshe* 春阳社 (die Frühlingssonnen-Gesellschaft), die am Ende des Jahres das adaptierte Stück *Die schwarzen Sklaven seufzen zum Himmel* aufführte (Abb. 2).



Abbildung 2: Gruppenfoto des Ensembles der Frühlingssonnen-Gesellschaft⁷⁸

⁷⁷ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 13.

⁷⁸ Das Gruppenfoto des Ensembles des Stücks *Die schwarzen Sklaven seufzen zum Himmel* stammt von der Webseite des Shanghaier Theatermuseums [URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/8c8e739c_ba6a_4ee2_822c_2b1d3274515b.html](http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/8c8e739c_ba6a_4ee2_822c_2b1d3274515b.html) (Stand: 02/05/2016).

Nachdem die Mitglieder der Frühlingsweiden-Gesellschaft nacheinander aus Japan nach China zurückgekehrt waren, gründete das führende Mitglied Lu Jingruo 1912 *Xinju Tongzhihui* 新剧同志会 (den Genossen-Verein des neuen Theaters) in Shanghai. 1914 eröffnete er außerdem *Chunliu Juchang* 春柳剧场 (das Frühlingsweiden-Theater), das sich der Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters widmete.⁷⁹ Danach kamen immer mehr Sprechtheaterstücke auf Chinas Bühnen. Diese Sprechtheaterstücke beinhalteten nicht nur die original geschaffenen, sondern auch die von westlichen Literaturwerken übersetzten und adaptierten Theaterstücke. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich vor allem mit dem letztgenannten, das detailliert behandelt wird.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Theater des interkulturellen Stils schon seit Langem existiert. Seit Jahrzehnten ist die beliebte Interkulturalität in Theateraufführungen immer mehr zu beobachten, in denen Elemente aus fremden Theatertraditionen in die eigenen Stücke integriert werden:

„So hat Ariane Mnouchkine in ihren Shakespeare-Inszenierungen Elemente aus dem japanischen und indischen Theater verwendet: Kostüme, Masken, Musik, ja sogar einzelne Gänge, Schritte und Gesten. Robert Wilson hat viele Elemente seiner Arbeit dem japanischen Theater entlehnt, Peter Brook mit Traditionen des indischen Theaters experimentiert. Eugenio Barba versucht, den asiatischen Kulturen gemeinsame Darstellungsprinzipien für seine Arbeit nutzbar zu machen.“⁸⁰

Gerade von diesen Theater-Experimenten seit den 1960er-Jahren angeregt, haben westliche Gelehrte den Begriff „interkulturelles Theater“ entwickelt und verwendet.

2.2.2 Zum Begriff „interkulturelles Theater“

Die Formulierung der wissenschaftlichen These vom interkulturellen Theater liegt im strengen Sinne nicht sehr weit zurück.⁸¹ Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts hat der Diskurs über interkulturelles Theater aufgrund des intensiven kulturellen Austauschs an Intensität zugenommen. Heute stellt dies nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch in der Kulturwissenschaft ein sehr bedeutendes Thema dar. Deshalb ist es notwendig, zuerst auf den Begriff „interkulturelles Theater“ einzugehen.

Die ersten Untersuchungen zum interkulturellen Theater entstanden im Westen. Seit den 1980er-Jahren hat dieser Forschungsbereich auf internationaler Ebene zunehmend an Bedeutung gewonnen. Im Jahr 1982 veröffentlichte Richard Schechner *The End of Humanism* und erwähnte

⁷⁹ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 15.

⁸⁰ Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 107.

⁸¹ Vgl. Sun, Huizhu 孙惠柱: *Shuide hudie furen – Xiju chongtu yu wenming chongtu* 谁的蝴蝶夫人 – 戏剧冲突与文明冲突 [Wessen *Madama Butterfly* – Zum Theater- und Zivilisationskonflikt], Beijing shangwu yinshuguan 北京商务印书馆 2009, S. 13.

darin das Phänomen der Vereinigung mehrerer Theatertraditionen im amerikanischen Theater. Seiner Meinung nach ist der Interkulturalismus im Theater unentbehrlich, den er folgendermaßen deutete: „At a fundamental level interculturalism operates in the postmodern world [...] Interculturalism is a predictable, even inevitable, outcome of the avantgarde – its natural heir.“⁸² Zu Beginn der 1990er-Jahre setzte sich der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis eingehend mit Interkulturalismus und dem Begriff des interkulturellen Theaters auseinander. Seine Forschung konzentrierte sich auf den Interkulturalismus im Theater. In seinem 1992 veröffentlichten Werk *Theatre at the crossroads of culture* schlug er als Erster das Modell des interkulturellen Austauschs im Theater vor, und zwar das berühmte Sanduhr-Modell. Dieses bildet den Prozess ab, wie die Ausgangskultur durch Zwischenglieder, wie Gesellschaft, Kultur und Kunst, schließlich die Zielkultur beeinflusst.⁸³ Dieses Modell nimmt eine essenzielle Rolle in der Darlegung des interkulturellen Prozesses im Theater ein. Zugleich ist Pavis’ Theorie auf viel Kritik gestoßen, weil er den Einfluss der Ausgangskultur auf die Zielkultur zu stark betone. Aus der postkolonialistischen Perspektive neigt das Modell zum Orientalismus. Die Dynamik der Zielkultur wird ignoriert.⁸⁴ Im Sammelband *The Intercultural Performance Reader* hat Pavis seine Theorie verbessert und weiterentwickelt. Er sieht im interkulturellen Theater eine Hybrid-Form, in der die Spieltraditionen aus verschiedenen Kulturregionen absichtlich oder freiwillig gemischt würden. Dabei seien die ursprünglichen Formen der Kulturtraditionen nicht mehr zu unterscheiden.⁸⁵ Um seine Theorie zu rechtfertigen, wählte Pavis repräsentative Beispiele des interkulturellen Theaters, wie zum Beispiel die Adaption des indischen Epos oder des traditionellen japanischen Theaters durch die Regisseure Peter Brook, Ariane Mnouchkine und Eugenio Barba. Dennoch wird seine Theorie, die vor allem aus westlicher Sicht konzipiert ist, von Gelehrten des Postkolonialismus aufgrund ihres Eurozentrismus stark kritisiert. Bereits zu Beginn der 1990-Jahre übte der indische Kulturkritiker Rustom Bharucha scharfe Kritik am Westzentrismus im interkulturellen Theater. Ihm zufolge überschattete das Eigene in den interkulturellen Aufführungen im Westen offensichtlich das Fremde, das nur zur Selbstabbildung des Eigenen dienen sollte. Die anderen Kulturen würden dagegen nicht respektiert.⁸⁶ Bharucha war sehr unzufrieden mit der beliebigen interkulturellen Adaption, wie sie etwa der Regisseur Peter Brook realisierte, weil kulturelle Differenzen in seiner Adaption einfach ignoriert wurden. Für Bharucha handelt es sich hierbei um eine kulturelle Hegemonie. Er stellte die sinnvoll erscheinende Frage, ob es Verhaltenskriterien bei der Repräsentation anderer Kulturen gebe. Seine Frage und Kritik führten

⁸² Schechner, Richard: *The End of Humanism. Writings on Performance*, New York 1982, S. 71.

⁸³ Vgl. Pavis, Patrice: *Theatre at the Crossroads of Culture*, London 1996, S. 4-23.

⁸⁴ Vgl. He, Chengzhou 何成洲: *Quangyuhua yu kuawenhua xiju* 全球化与跨文化戏剧 [Globalisierung und interkulturelles Theater], *Nanjing daxue chubanshe* 南京大学出版社 2012, S. 1.

⁸⁵ Vgl. Pavis, Patrice: *The Intercultural Performance Reader*, London 1996, S. 8.

⁸⁶ Vgl. He, a. a. O., 2012, S. 2.

zur eifrigen Diskussion und zugleich auch zur Reflexion durch westliche Theaterwissenschaftler.⁸⁷

Darüber hinaus ist Erika Fischer-Lichte zu erwähnen, weil sie in *Das eigene und das fremde Theater* die Interkulturalität als produktiven Faktor in der Theatergeschichte bezeichnet und als Ausgangspunkt für die Schaffung einer Universalsprache sieht. Ihrer Meinung nach haben Peter Brooks interkulturelle Inszenierungen die Entwicklung der Universalsprache gefördert:

„Peter Brook legt großen Wert auf die Feststellung, daß seine Inszenierungen in den verschiedenen Kulturen gezeigt werden können. Er geht davon aus, daß es in jeder theatralen Tradition Elemente gibt, die auch im Kontext anderer Traditionen Verwendung finden können. So arbeitet er an einem Theater der Zukunft, in dem die einzelnen Elemente wohl verschiedenen Traditionen und Kulturen entstammen, aber die besondere Fähigkeit aufweisen, in beliebigen Kulturen als theatrales Element fungieren, begriffen und gedeutet werden zu können. Der bewusste und produktive Umgang mit fremden Theaterkulturen soll bei Brook programmatisch – und bei Wilson vielleicht impliziert – zur Entwicklung einer „Universalsprache des Theaters“ führen.“⁸⁸

Bekannte Regisseure, wie Robert Wilson, Peter Brook und Tadashi Suzuki, die sich mit der interkulturellen Adaption beschäftigen, sehen sich verpflichtet, eine Universalsprache des Theaters zu schaffen und Kommunikationen zwischen Mitgliedern verschiedener Kulturen zu ermöglichen. Fischer-Lichte zufolge könnte sich auf dem Wege einer ununterbrochenen kulturellen Vermittlung, wie sie das Theater mit der Entwicklung einer Universalsprache des Theaters leistet, allmählich eine Weltkultur herausbilden.⁸⁹ In dieser Weltkultur gehe es nicht nur um die Beteiligung unterschiedlicher Kulturen, sondern auch darum, jede Kultur in ihrer Eigenart zu respektieren und zur Geltung zu bringen. Der produktive Umgang des Theaters mit Elementen fremder Theaterkulturen scheint auf diese Realisierung der Weltkultur hinzuarbeiten.⁹⁰ Bei der Weltkultur geht es um einen breiten Horizont, wobei alle Kulturen gleich behandelt und respektiert werden. Obwohl diese Weltkultur eher eine utopische Vorstellung ist, was Fischer-Lichte auch selbst eingeräumt hat, wird sie als eine gemeinsame Aufgabe der Theater-Avantgarde der verschiedensten Kulturen gesehen und projiziert.⁹¹ Die Bemühungen der Bühnenpraxis verweisen immer intensiver auf die Realisierung dieser Weltkultur.

Christine Reges versuchte, den Begriff „interkulturelles Theater“ zu verallgemeinern. Dafür stellte sie drei erforderliche Bedingungen auf: Erstens müsse es voneinander unterscheidbare

⁸⁷ Vgl. Shen, Lin 沈林: *Cimu de mangdian: Zaiyi kuawenhua xiju* 刺目的盲点: 再议跨文化戏剧 [Nochmalige Diskussionen über interkulturelles Theater], in: *Theaterkunst 戏剧艺术*, 2012 (5), S. 22.

⁸⁸ Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 111.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 117.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 120.

⁹¹ Vgl. ebd.

Kulturen geben; zweitens solle Kultur als Kontext die spezifischen Formen von Theater produzieren und prägen; drittens sollten Macher und Publikum Teilhaber einer Kultur oder mehrerer Kulturen sein.⁹² Mit Rücksicht auf Marvin Carlsons sieben Typen möglicher Relationen zwischen dem kulturell Vertrauten und dem kulturell Fremden im Theater und Pavis' Eingliederung der Theatertypen hat Reges versucht, „interkulturelles Theater“ zu definieren:

„Ein Theater, in dem Elemente aus beliebigen, unterscheidbaren Kulturen auf irgendeine Weise verbunden werden und dies ein zentrales Zeichen ist. Dabei sind viele Möglichkeiten denkbar: Etwa dass verschiedene Sprachen, Techniken, Stilmittel, Stoffe oder bestimmte Themen miteinander verknüpft oder die Gruppen personell interkulturell zusammengesetzt werden.“⁹³

In der Dissertation *Zu einer Ästhetik des Hybriden: Eine Geschichte der Verflechtung von deutschen Theaterkünstlern mit chinesischer Theaterkultur im frühen 21. Jahrhundert* wies Miu Lan Law darauf hin, dass der Begriff „interkulturelles Theater“ im engen Sinne dasjenige Theater sei, das sich mit Themen, Inszenierungs- bzw. Darstellungsformen oder der Produktionsästhetik unterschiedlicher Kulturen auseinandersetzt.⁹⁴ Darüber hinaus bemerkte sie, dass die Gastspiele, die frei von Interkulturalität sind und nur von einer Theaterkultur inszeniert, aber in einem anderen Land, d. h. vor einer anderen Kultur, aufgeführt werden, nicht zum interkulturellen Theater zählen könnten. Deren Rezeption von Zuschauern anderer Kulturen kann jedoch der interkulturellen Rezeptionsästhetik zugeordnet werden.⁹⁵

Seit dem Aufkommen des interkulturellen Theaters ist eine Dissonanz aus dem Westen zu vernehmen und zahlreiche Gelehrte lehnen diesen Begriff ab. Im Vergleich dazu finden Theater und Interkulturalismus deutlich häufiger Verwendung. Zum Beispiel betitelte der kanadische Theaterwissenschaftler Ric Knowles seine Schrift als *Theatre and Interculturalism*. Auch Erika Fischer-Lichte umgeht den Begriff „interkulturelles Theater“ und verwendet stattdessen „Interweaving cultures in performance“. Dafür nennt sie vor allem zwei Gründe:

„Firstly, they presuppose the feasibility of clearly recognizing the cultural origins of each element and distinguishing between what is ‘ours’ and what is ‘theirs’. This implies the notion that a culture is essentially monadic and self-contained. However [...] cultures permanently undergo change and transition. This situation renders any attempt to draw a clear line between ‘ours’ and ‘theirs’ futile. Yet, this is not to say that differences between cultures do not exist. The differences are simply not fixed and given once and for all [...].

⁹² Vgl. Regus, Christine: *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik, Politik, Postkolonialismus*, Bielefeld 2009, S. 33.

⁹³ Ebd., S. 42.

⁹⁴ Vgl. Law, a. a. O., S. 7.

⁹⁵ Vgl. ebd.

Until recently, research on intercultural theatre largely neglected this situation [...] Instead, I refer to the idea of the ‘interweaving cultures in performance’, as introduced here. In my view, the term’s implication that the nature and generation of new differences is processual seems more appropriate in this context.

Secondly, it is interesting how the transfer of non-Western elements into Western theatre is dealt with in the main body of research on so-called intercultural theatre. It seems that here, implicitly and partly explicitly, non-Western elements imported into Western theatre are given a different emphasis than the use of western elements in non-Western theatre [...].“⁹⁶

Der chinesische Theaterwissenschaftler He Chengzhou vertritt eine andere Meinung. Er weist darauf hin, dass der Begriff „interkulturelles Theater“ keinesfalls wertlos und veraltet sei. Im Gegenteil sei er fließend, offen und entwicklungsfähig. Die Dichotomie zwischen dem Eigenen und dem Fremden sei gerade das, was interkulturelles Theater seit Langem bekämpfe.⁹⁷ Allerdings ist die Tatsache nicht zu ignorieren, dass in der Theaterwissenschaft bisher weder ein bestimmtes Genre als interkulturelles Theater noch eine einheitliche Definition des Begriffs zu finden sind. „Interkulturelles Theater“ kommt häufig als Relationsbegriff in den disziplinären wissenschaftlichen Forschungsbereichen vor, wie zum Beispiel in der Literaturwissenschaft oder in den postkolonialen Studien.⁹⁸ Auf jeden Fall findet dieser Begriff noch heute Anwendung, insbesondere in China, wo er sich großer Beliebtheit erfreut.⁹⁹

2.2.3 „Dritter Raum“ im interkulturellen Theater

Wenn die Bühne aus einer ästhetischen Perspektive betrachtet wird, so zeigt sie sich als ein interessanter und spannungsvoller interkultureller Spielraum,¹⁰⁰ den Norbert Mecklenburg wie folgt bewertet:

„[...] ein wertvoller ‚dritter Raum‘ in und zwischen den Kulturen, der autonome Raum ästhetischer Alterität, in dem kulturelle Alteritäten in ein freies Spiel miteinander gebracht werden können. Interkulturelle wie andere Theaterkunst, wie Kunst überhaupt, wenn sie gelingt, ist

⁹⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between* URL: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0266464X09000670> (Stand: 02/03/2016).

⁹⁷ Vgl. He, a. a. O., 2012, S. 3.

⁹⁸ Vgl. Regus, a. a. O., S. 26.

⁹⁹ Die meisten chinesischen Gelehrten haben in den letzten Jahren in ihren wissenschaftlichen Artikeln, die sich mit dem interkulturellen Phänomen im Theater auseinandersetzen, den Begriff „*Kuawenhua xiju* 跨文化戏剧“ (Interkulturelles Theater) gebraucht. Beispiele sind *Quanqiu yujing zhong kuawenhua xiju de yiyi* 全球语境中跨文化戏剧的意义 (Bedeutung des interkulturellen Theaters im globalen Kontext) aus dem Jahre 2007 von Zhang Changhong, *Quanqiu yujing xiade kuawenhua xiju* 全球化语境下的跨文化戏剧 (Zum interkulturellen Theater im globalen Kontext) aus dem Jahre 2008 und *Peter Brook de kuawenhua xiju tansuo* 彼得·布鲁克的跨文化戏剧探索 (Untersuchung des interkulturellen Theaters von Peter Brook) aus dem Jahre 2009 von Liang Yanli, *Kuawenhua xiju de lilun wenti – Yu Erika Fischer-Lichte de fangtan* 跨文化戏剧的理论问题-与艾利卡·费舍尔-李希特的访谈 (Theoretische Probleme über interkulturelles Theater – Interview mit Erika Fischer-Lichte) aus dem Jahre 2010 von He Chengzhou, *Jinnianlai kuawenhua xiju yanjiu pingshu* 近年来跨文化戏剧研究评述 (Überblick über die Forschung des interkulturellen Theaters in den letzten Jahren) aus dem Jahre 2013 von Yan Chengying und Li Qibin usw.

¹⁰⁰ Vgl. Mecklenburg, Norbert: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München 2008, S. 294-295.

zwanglose Vereinigung von Verschiedenem, spielerische Dialogizität: zwischen den künstlerischen Elementen und zwischen dem Werk, dem Drama, der Inszenierung und der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Was auf der Bühne zu sehen ist, nicht als Handlung der Personen, sondern als Beziehung zwischen allen theaterästhetischen Elementen einer künstlerisch gelungenen Inszenierung, die von einer Gruppe in gemeinsamer Kreativität produziert wird: das ist immer ein Stück Vor-Schein eines gesellschaftlichen und interkulturellen Miteinanders, bei dem Andersheit und Diversität nicht Störfaktoren, sondern menschliche Produktivkräfte sind.“¹⁰¹

Daraus geht hervor, dass dieser „Dritte Raum“ im Theater von großer Bedeutung ist. In Kapitel 2.1 wird bereits ein Einblick in den Begriff gegeben. Kurz gesagt ist dieser Raum der Ort des Aushandelns von Differenzen mit dem Ziel der Überwindung von Hierarchisierungen und damit der Ort der Hybridisierung.¹⁰² Darüber hinaus ist darauf hinzuweisen, dass es sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in China ähnliche Konzepte wie der „Dritte Raum“ gibt.

Im deutschsprachigen Raum wurden Konzepte wie „Drittkultur“, „Tertiärkultur“, „Zwischenposition“ und „Dritte Ordnung“ bei der Auseinandersetzung mit dem Begriff „Interkulturalität“ entwickelt. Csaba Földes hat sich mit dem Begriff beschäftigt und die meist konfrontierenden Problemtypen zusammengefasst: Erstens werde „Interkulturalität“ in den meisten Publikationen nicht definiert. Der Begriff diene zumeist als voranalytisches Konzept und werde unspezifisch verwendet, sein Signifikat bleibe oft vage oder widersprüchlich. Zweitens entspreche die Darlegung des Gegenstandes nicht den Kriterien einer Definition, selbst wenn Publikationen mit einer Definition aufzuwarten schienen. Drittens ordneten manche Quellen dem Stichwort „Interkulturalität“ unpräzise oder gar falsche Interpretationen zu. Zum Beispiel sei „Interkulturalität“ in einem kulturhermeneutischen Band mit „Kulturvergleich“ gleichgesetzt worden.¹⁰³ Trotz der Uneindeutigkeit und Vagheit des Begriffs versucht Földes, ihm eine zutreffende Interpretation zuzuordnen. Seiner Meinung nach ist Interkulturalität:

„[...] auf der Objektebene (d.h. auf der Ebene der Sache selbst) ein Phänomen und stellt eine Art Beziehung dar (die in der Regel zur Herausbildung einer ‚dritten Größe‘ führt); auf der Meta-Ebene (d.h. auf der Ebene der Reflexion) hingegen handelt es sich um ein dynamisches und disziplinübergreifendes Konzept, das sich auf eine Erschließung von Bedingungen, Möglichkeiten und Folgen einer Interaktion zwischen Kulturen richtet (einschließlich auch ihrer Wahrnehmung).“¹⁰⁴

¹⁰¹ Ebd., S. 303.

¹⁰² Vgl. Bhabha, a. a. O., 2012, S. 12.

¹⁰³ Vgl. Földes, a. a. O., S. 510.

¹⁰⁴ Ebd., S. 512.

Außerdem ist „Interkulturalität“ nichts Fertiges oder Vorgegebenes, sondern im kommunikativen Geschehen als interaktiver Aushandlungsprozess konstituiert. Es handelt sich um ein flexibles Konstrukt, das als heterogen und multipel betrachtet werden muss. Eberhard Scheiffele bezeichnet es als „wechselseitige Abhebung“, mit der eine Mitte geschaffen werden könne. Dies sei der Ort, an dem die Sicht vom Einheimischen und die Sicht vom Fremden zusammenträfen.¹⁰⁵ Es ist anzunehmen, dass sich Interkulturalität sowohl auf das Wechselverhältnis als auch auf den Wechselaustausch bezieht und auf eine nach Gleichberechtigung strebende gegenseitige Verständigung abzielt. Mit dieser wechselseitigen Abhebung kann eine gemeinsame Mitte geschaffen werden. Während der Interaktionen von Personen aus konzeptuell unterschiedlichen Lebenswelten kommt eine neue (Zwischen-)Kultur zustande, die als eine Art „Interkultur“ zu betrachten ist, so belegt Müller-Jacquier.¹⁰⁶ Weil sie nicht nur etwas Dazwischenliegendes darstellt, sondern in vieler Hinsicht etwas qualitativ Neues vorliegt, erscheint die Bezeichnung als eine „Drittkultur“ oder „Tertiärkultur“ zutreffender. Diese ist nicht beständig und fest, stattdessen wird sie permanent neu erzeugt, und zwar im Sinne eines „Dritten Raums“ oder von etwas Neuem, das sich aber nicht summarisch aus den ursprünglichen zwei Lebenswelten ergibt.¹⁰⁷ Alois Wierlacher vertritt eine ähnliche Meinung. Wenn das Konzept „Interkulturalität“ ausreichende Beachtung findet, so könne man sich von der Auslegung des Verhältnisses von Eigenem und Fremdem als Dichotomie und von der postmodernen Verabsolutierung der kulturellen Differenz lösen, um zwischenkulturelle Verbindungen aufzubauen. Diese seien dringlich, weil von diesen die Zukunft in einer internationalisierten Welt abhängt.¹⁰⁸ Angesichts der kulturellen Vielfalt und der Differenzen sieht Wierlacher eine Überschneidungssituation, in der das Eigene und das Fremde voneinander abhängig und beide offen für Veränderungen sind. Aus diesen Veränderungen und reziproken Verhältnissen in der kulturellen Überschneidungssituation geht eine kulturelle „Zwischenposition“ hervor, die als Übergang und Zwischenraum fungiert und der wahre Ort aller Interkulturalität ist, an dem sich alle beteiligten Kulturen verflechten und mit anderen in Wechselwirkung stehen. Trotz der kulturellen Vielfalt und Differenzen soll dieser Zwischenraum keine Konflikte, sondern Möglichkeiten der positiven Interaktion und produktiven Zusammenarbeit schaffen. Auf dieser Grundlage hat Wierlacher eine „Dritte Ordnung“ entwickelt. Es handelt sich um eine kreative Umwelt, in der die Entstehung des Neuen zugelassen wird.¹⁰⁹ Wierlacher interpretiert die „Zwischenposition“ und die „Dritte Ordnung“ wie folgt:

¹⁰⁵ Vgl. Scheiffele, Eberhard: Affinität und Aufhebung. Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens, in: Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik, hrsg. von Wierlacher, Alois, München 1994, S. 38.

¹⁰⁶ Vgl. Müller-Jacquier, Bernd: ‚Cross-cultural‘ versus Interkulturelle Kommunikation. Methodische Probleme der Beschreibung von Inter-Aktion, in: Konzepte der Interkulturellen Kommunikation. Theorieansätze und Praxisbezüge in interdisziplinärer Perspektive, hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink, St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 94.

¹⁰⁷ Vgl. Földes, a. a. O., S. 513.

¹⁰⁸ Vgl. Wierlacher, Alois: Interkulturelle Germanistik, in: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegrenzung. Mainzer Universitätsgespräche 1998, S. 164.

¹⁰⁹ Vgl. Wierlacher, Alois: Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffs interkultureller Literaturwissenschaft, in: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz, hrsg. von Henk de Berg und Matthias Prangel, Heidelberg 1999, S. 168-170.

„[...] Zwischenwelt der Interkulturalität ist ein [...] *kreatives Milieu*, das Neues ermöglicht, Innovation gedeihen läßt und im Hinblick auf den stimulierenden Wechselaustausch kultur-differenter Fragestellungen als kooperatives Gemeinschaftshandeln dem Orchester-Spiel vergleichbar ist, in dem jeder möglichst gut sowohl seinen eigenen Part spielen als auch mit allen anderen zusammenspielen muß.“¹¹⁰

Wie in Bhabhas „Drittem Raum“ ist das Aushandeln von Differenzen in diesem produktiven und kreativen Milieu zu erwarten.

In China gibt es ein dem „Dritten Raum“ oder der „Dritten Ordnung“ ähnliches kulturelles Konzept. Chinesen legen großen Wert auf „*Zhongyong* 中庸“ (Mitte und Maß), da diese „Mitte“ das Ideal ist, nach dem die Konfuzianer mit aller Kraft streben. Der chinesische Philosoph Feng Youlan geht davon aus, dass sich Harmonie aus der „Mitte“ ergibt und nur der mittlere Weg zur Harmonie führen kann.¹¹¹ Dabei liegt der Akzent auf dem Wort „*Hexie* 和谐“ (Harmonie), die als wesentlicher Bestandteil der chinesischen Kultur dauernd auf Wahrnehmen, Denken, Werten und Handeln der Chinesen einwirkt. Sie legt besonderen Wert auf „*He'er Butong* 和而不同“ (Harmonie ohne Gleichmachen). Mit anderen Worten besteht der Sinn des *He'er Butong* darin, dass Harmonie nicht im Zuge von Vereinheitlichung, sondern durch Anerkennung der Vielfalt und Vermittlung zwischen den Differenzen erreicht werden soll.¹¹²

Nach der Beschäftigung mit dem „Dritten Raum“ im Bereich der Kulturwissenschaft ist zu schlussfolgern, dass es um einen Ort für Differenzen ohne eine übernommene oder auferlegte Hierarchie geht. Dieser Spielraum des interkulturellen Theaters sollte einen freien Platz bieten, in dem jede Kultur in ihrer Eigenart auf der Bühne respektiert und zur Geltung gebracht werden könnte. Wie dieser „Dritte Raum“ im interkulturellen Theater fungiert, wird in der vorliegenden Arbeit an der Adaption deutschsprachiger Literaturwerke in China aufgezeigt.

2.3 Interkulturelle Adaption im chinesischen Kontext

Der Prozess der Einführung und Rezeption fremder Kulturen beginnt zumeist mit der Übersetzung und endet mit der Schöpfung.¹¹³ Aber was befindet sich zwischen Übersetzung und Schöpfung während der Umarbeitung der ausländischen Literaturwerke für die Bühne? Auf diese Frage hat der chinesische Kontext vor allem zwei Antworten: *Gaiyi* 改译 (Um-Übersetzung) und *Gaibian* 改编 (Adaption). Gleich, ob Um-Übersetzung oder Adaption, der erste Schritt, die

¹¹⁰ Ebd., S. 175.

¹¹¹ Vgl. Liang, Yong: Harmonie und Interkulturalität – Neue Diskurse über ein altetabliertes Konzept in China, in: Interkulturelle Kommunikation Deutsch-Chinesisch. Kolloquium zu Ehren von Siegfried Grosse, 25.11.-27.11.2004, hrsg. von Zhu Jianhua, Hans-R. Fluck und Rudolf Hoberg, Shanghai 2006, S. 39-41.

¹¹² Vgl. Földes, a. a. O., S. 514.

¹¹³ Vgl. Hu, a. a. O., 2014, S. 25.

Einführung der westlichen Literatur mittels literarischer Übersetzung, ist unentbehrlich, weil diese die Grundlage für die Umarbeitung auf der Bühne im damaligen China bildete. Deshalb wird zunächst der Prozess der Einführung der westlichen Literatur skizziert.

2.3.1 Ost trifft West: Einführung der westlichen Literatur

Infolge des Ersten Opiumkriegs, einem militärischen Konflikt zwischen Großbritannien und dem Kaiserreich China der Qing-Dynastie (1644–1912) von 1839 bis 1842, öffnete China gezwungenermaßen die Tür zum Westen. Nach der bitteren Niederlage musste China seine Märkte öffnen und den Opiumhandel tolerieren. Die damaligen Intellektuellen versuchten, einen Ausweg aus dieser Situation zu finden. Nach ihrer Meinung ist diese Niederlage auf die politische und militärische Korruption der Qing-Regierung und zum großen Teil auf die fortschrittlichen westlichen Waffen zurückzuführen. Deshalb stand die Einführung der modernen westlichen Naturwissenschaften unter dem Motto *Shiyi changji yi zhiyi* 师夷长技以制夷 (militärische Techniken und Maschinenbau vom Westen lernen, um westliche Länder zu besiegen) im Vordergrund.¹¹⁴ Um diesen Fortschritt aus dem Westen einzuführen, spielte die Übersetzung eine entscheidende Rolle. Der Gelehrte, Philosoph und Reformier während der Qing-Dynastie Liang Qichao gehörte einer neuen Generation Intellektueller an. Im Artikel *Lun yishu* 论译书 (Zur Übersetzung) hob er den Kern der Übersetzung hervor: „处今日之天下，则必以译书为强国之第一义。“¹¹⁵ (Heutzutage ist die Übersetzung ohne Zweifel das Wichtigste, um unser Land stark zu machen.) Intellektuelle wie Liang Qichao und Yan Fu trieben die Übersetzungen zu einem ersten Höhepunkt voran. Inzwischen wurde eine große Anzahl ausländischer Werke übersetzt. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass es sich damals vor allem um Texte der Naturwissenschaft und Sozialwissenschaft handelte. Laut der Statistik der zu dieser Zeit führenden Verlage soll die Übersetzung der naturwissenschaftlichen Werke in den 1860er- und 1870er-Jahren mehr als 80 Prozent ausgemacht und die der sozialwissenschaftlichen Werke in den 1880er- und 1890er-Jahren 80 Prozent betragen haben.¹¹⁶ Daraus wird ersichtlich, dass die Missstände und Probleme Chinas nach der Ansicht der Intellektuellen vorwiegend an der rückständigen Technik und Gesellschaftsordnung lagen.

Die Einführung der westlichen Literatur stand deshalb nicht an erster Stelle. Ein weiterer Grund für die späte Einführung der westlichen Literatur besteht darin, dass die chinesische Literatur Überheblichkeit und konservatives Verhalten gegenüber der westlichen Literatur an den Tag

¹¹⁴ Vgl. Guo, Yanli 郭延礼: *Zhongguo jindai fanyi shulue jianlun wenxue fanyi chidao de yuanyin* 中国近代翻译述略兼论文学翻译迟到的原因 [Zur Übersetzung im modernen China und zum Grund für die späte Ankunft der literarischen Übersetzung], in: Zeitschrift der Universität Yantai 烟台大学学报, 1998 a (1), S. 73.

¹¹⁵ Li, Nanqiu (Hrsg.) 黎难秋(编): *Zhongguo kexue fanyi shiliao* 中国科学翻译史料 [Chinesische wissenschaftliche Materialien über die Übersetzungsgeschichte], *Zhongguo kexue jishu daxue chubanshe* 中国科学技术大学出版社 1996, S. 320.

¹¹⁶ Vgl. Guo, a. a. O., 1998 a, S. 73-74.

legte. Die Intellektuellen orientierten sich an dem Prinzip *Zhongxue weiti, xixue weiyong* 中学为体, 西学为用 oder abgekürzt: *Zhongti xiyong* 中体西用 (traditionelle chinesische Kultur, Gedanken und Gesellschaftsordnung als Grundlage, westliche fortschrittliche Techniken und Naturwissenschaften nur als Werkzeug zur Stärkung des Landes). Damals waren die meisten Intellektuellen davon überzeugt, dass der Westen nur auf den Gebieten der Technik und Naturwissenschaft besser sei als China, nicht aber in der Literatur. Zum Beispiel verwies Liang Qichao zwar auf das Prestige der Übersetzung, aber in seiner vorgeschlagenen Liste, die neue Kategorien der zu übersetzenden Werke beinhaltete, gab es keine ausländische Literatur.¹¹⁷ Der Gelehrte Wang Tao, der viele westliche Länder bereiste, vertrat dennoch die Meinung, dass Naturwissenschaften, wie Astronomie, Geographie, Feuer-Wissenschaft, Aerologie, Optik, Chemie und Gravitation, in England von großer Bedeutung seien, während die Literatur dort immer außer Acht gelassen werde.¹¹⁸ Dies stellte zur damaligen Zeit keine seltene Ansicht dar. Die meisten Gelehrten Chinas vertraten ähnliche Meinungen, auch wenn manche von ihnen bereits im Westen gelebt hatten. Der Literat Feng Ping, ein führendes Mitglied von der *Nanshe* 南社 (Süden-Gesellschaft), die als die größte Literatur- und Poesie-Organisation (1909–1923) während der späten Qing-Dynastie und der Frühzeit der Republik China galt, war der Meinung: „以言乎科学, 诚相形见绌; 若以文学论, 未必不足以称伯五洲, 彼白伦、莎士比亚、福祿特儿辈, 固不逮我少陵、太白、稼轩、白石诸先哲远甚也。“¹¹⁹ (Im Hinblick auf Naturwissenschaften erblassen wir vor dem Westen, aber was die Literatur angeht, können wir den anderen Ländern überlegen sein. Die westlichen Literaten, wie Byron, Shakespeare und Voltaire, sind keinesfalls besser als unsere Literaturmeister.)

Die literarische Übersetzung nahm ihren Anfang im Jahr 1873 mit dem Roman *Xinxi xiantan* 听夕闲谈 (*Plaudern morgens und nachts*), dessen Original der englische Roman *Night and Morning* von Edward Bulwer Lytton ist.¹²⁰ Danach allerdings stagnierte die Entwicklung der literarischen Übersetzung. Eine signifikante Weiterentwicklung wurde erst 1899 mit der Übersetzung des Romans *Die Kameliendame* erzielt, die als Wahrzeichen der neuen Ära der chinesischen literarischen Übersetzung gilt.¹²¹ Anschließend wurden immer mehr westliche Literaturwerke ins Chinesische übersetzt. Die Intellektuellen, die sich anfangs mit der Übersetzung der westlichen literarischen Texte beschäftigten, schätzten die übersetzte Literatur in ihren Gedanken aber als gering ein. Die Übersetzungen wurden meistens unter Künstlernamen veröffentlicht. Zum Beispiel übersetzte der berühmte Literat Lin Shu in Zusammenarbeit mit Wang Shouchang den

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 75.

¹²⁰ Vgl. Zhang, Zheng/Zhang, Weiqing 张政/张卫晴: *Jindai fanyi wenxue zhishi – Lishao Jushi jiqi Xinxi zatan* 近代翻译文学之始——蠡勺居士及其《听夕闲谈》[Beginn der Übersetzungsliteratur im modernen China – Lishao Jushi und sein *Plaudern morgens und nachts*], in: *Lehren und Forschung der Fremdsprachen 外语教学与研究*, 2007 (6), S. 463.

¹²¹ Vgl. Guo, a. a. O., 1998 a, S. 74.

klassischen französischen Roman *Die Kameliendame* jeweils unter dem Künstlernamen *Lenhongsheng* 冷红生 (kalter roter Mann) und *Xiaozhai zhuren* 小斋主人 (Besitzer der kleinen Werkstatt).¹²² Dies spiegelte das tief eingewurzelte Vorurteil der Übersetzer gegenüber der westlichen Literatur wider, an deren Wert sie stets Zweifel hegten. Zusammenfassend stand die traditionelle chinesische Literatur zur damaligen Zeit in China im Vordergrund. Infolgedessen versuchten die Übersetzer, sich möglichst eng an die traditionelle chinesische Kultur anzulehnen. Das heißt, die Form und der Inhalt des Originals wurden in gewissem Maße geändert, um sich an die chinesischen Verhältnisse anzupassen, was schließlich dazu führte, dass die Übersetzung dem Original nicht treu blieb. Zu dieser Zeit ging es nicht um *Fanyi* 翻译 (Übersetzung), sondern viel mehr um *Yishu* 译述 (Übersetzung und Erzählung) oder *Yiyi* 意译 (Freie Übersetzung).¹²³ Dafür war Lin Shus Übersetzung repräsentativ und einflussreich. Er kannte keine Fremdsprache und fertigte Übersetzungen dadurch an, dass er sich den Inhalt der Originalwerke erzählen ließ, dann das Erzählte bearbeitete und zum übersetzten Werk erhob. In diesem Prozess achtete er kaum auf das Original und das übersetzte Werk könnte sogar als sein eigenes schöpferisches Werk angesehen werden.¹²⁴

Es ist überdies darauf zu verweisen, dass die literarische Übersetzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufblühte.¹²⁵ Schnell beliefen sich die literarischen Übersetzungen auf eine Gesamtzahl, die die Übersetzungen der naturwissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Werke innerhalb der 300 Jahre vom Ende der Ming-Dynastie bis zur Qing-Dynastie umfasste.¹²⁶ Nach relevanter Statistik erschienen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis zur Bewegung des vierten Mai 1919, die als erste politische Massenbewegung in die chinesische Geschichte einging, ca. 2545 Übersetzungen der Romane.¹²⁷ Von den publizierten Theaterstücken der 1920er-Jahre stammten unter den insgesamt 305 Stücken mehr als die Hälfte, genauer 170 Stücke, von ausländischen Originalen ab. Diese Zahlen beruhen auf einer Untersuchung von 24 literarischen Zeitschriften der 1920er-Jahre.¹²⁸ Es wird ersichtlich, dass sich das literarische Übersetzungswesen sehr schnell entwickelte. Zum ersten Mal erhielten auch einfache Leute in China die Gelegenheit, die westliche literarische Welt kennenzulernen.

Erwähnenswert ist außerdem, dass in der späten Qing-Dynastie zunächst Romane und Gedichte übersetzt wurden und Theaterstücke erst später Interesse fanden. Der Übersetzungsstil der Thea-

¹²² Vgl. Zeng, Xianhui 曾宪辉: *Lin Shu* 林纾, *Fujian renmin chubanshe* 福建人民出版社 1993, S. 64.

¹²³ Vgl. Guo, Yanli 郭延礼: *Zhongguo jindai fanyi wenxue gailun* 中国近代翻译文学概论 [Zur literarischen Übersetzung im modernen China], *Hubei jiaoyu chubanshe* 湖北教育出版社 1998 b, S.33.

¹²⁴ Vgl. Wan, Zongqin 万宗琴: *Dui Linshu „fanyi“ de zhiyi* 对林纾“翻译”的质疑 [Zweifel an der „Übersetzung“ von Lin Shu], in: Zeitschrift der TU Chongqing 重庆科技学院学报, 2010 (13), S. 129.

¹²⁵ Vgl. Guo, a. a. O., 1998 a, S. 74.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Vgl. Chen, Chun (Hrsg.) 陈惇主编: *Xifang wenxueshi* 西方文学史 [Die westliche Literaturgeschichte], *Sichuan renmin chubanshe* 四川人民出版社 2003, S. 243.

¹²⁸ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 65.

terstücke wurde stark von dem der Romane und insbesondere von Lin Shu beeinflusst. Von der Auswahl der ausländischen Dramenliteratur lassen sich drei Schwerpunkte ableiten: Erstens war das Bestreben, vorwiegend die moderne ausländische Theaterform in China vorzustellen. Zweitens sahen sich die chinesischen fortschrittlichen Intellektuellen verpflichtet, Stücke der großen Dramatiker der Weltliteratur wie Shakespeare, Goethe oder Schiller zu übersetzen. Drittens sollten die Themen der ausgewählten Stücke in der chinesischen Gesellschaft und im Leben der Chinesen eine Rolle spielen.¹²⁹

2.3.2 Von der „Um-Übersetzung“ zur „Adaption“

Die ersten in China veröffentlichten Theaterstücke, deren Originale ausländische Literaturwerke waren, wurden mit *Yishu* 译述 (Übersetzung und Erzählung) oder *Yiyi* 意译 (Freie Übersetzung) angegeben. Der als Übergangsprodukt dienende Begriff „*Gaiyi* 改译“ (Um-Übersetzung), dessen Zwangsläufigkeit auf den politischen und kulturellen Hintergrund zurückzuführen war, trat erst seit den 1920er-Jahren in Erscheinung. In erster Linie stand die chinesische Gesellschaft unter den Einflüssen der damals weit verbreiteten kulturellen Bewegung *Xinwenhua yundong* 新文化运动 (Neue-Kultur-Bewegung). Sie hatte die Schaffung einer neuen, auf globalen und westlichen Standards wie Demokratie und Wissenschaftlichkeit basierenden Kultur zum Ziel. Die Anhänger dieser Bewegung kritisierten die traditionellen chinesischen Vorstellungen und schätzten die westlichen demokratischen Ideen in hohem Maße. Sie vertraten die Meinung, die traditionelle chinesische Kultur solle mit der westlichen fortschrittlichen ersetzt werden. Schließlich wurden die chinesischen Kultur- und Literaturtraditionen verdrängt und von marginaler Bedeutung.

Um die neue Literatur zu konstruieren, legte die chinesische Elite großen Wert auf die Übersetzung und war unzufrieden mit dem früheren Übersetzungsstil, und zwar *Yishu* (Übersetzung mit Erzählung). Aus ihrer Perspektive sollte das Original an erster Stelle stehen. Der Wegbereiter der Neuen-Kultur-Bewegung, Liu Bannong, postulierte, dass Übersetzung und Bücherschreiben unterschiedlich seien. Bei der Übersetzung solle das Original im Vordergrund stehen; dabei gehe es darum, lieber den übersetzten Text unbegreiflich zu machen, als die Bedeutung oder den Stil des ausländischen Originals zu ändern.¹³⁰ Darüber hinaus vertrat der bedeutende Schriftsteller und Hauptvertreter der Neuen-Kultur-Bewegung Lu Xun stets die Meinung von „*Ningxin er bushun* 宁信而不顺“ (Lieber treubleiben als Flüssigkeit). Dies besagt, dass der Inhalt und die Form des übersetzten Textes dem Originaltext entsprechen sollten. Die Übersetzer sollten ihre Aufgabe

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 71.

¹³⁰ Vgl. Liu, Bannong 刘半农: *Fuwang jingxuan shu* 复王敬轩书 [Brief an Wang Jingxuan], in: Neue Jugend 新青年, Bd. 4, Nr. 3, 1918.

sehr ernst nehmen und genau bedenken.¹³¹ Es konnte jedoch zu einem anderen Problem führen, wenn sie zu sehr auf das Original achteten. Nach der Statistik wurden zwischen 1918 und 1921 33 Theaterstücke übersetzt. Bei fast allen blieben zahlreiche Stellen in den chinesischen Übersetzungen unverständlich, denn die Originale wurden fast nur wortwörtlich in die Zielsprache übertragen.¹³² Es ist gut vorstellbar, wie die Zuschauer reagiert haben müssen, als sie diese übersetzten Theaterstücke direkt auf Chinas Bühnen rezipierten. Die dafür ungeeigneten Übersetzungen lieferten einen Grund für die spätere Um-Übersetzung.

1918 publizierte die führende revolutionäre Zeitschrift *Xin qingnian* 新青年 (*Neue Jugend*) eine Sonderausgabe für Theaterreformen. Kritisiert wurde das traditionelle chinesische Musiktheater. Hingegen wurde die westliche Theaterform hochgeschätzt und empfohlen. Unter Anregung der Theaterreformen brachte Wang Youyou, Schauspieler des „zivilisierten Theaters“, das Stück *Huanainai zhi zhiye* 华奶奶之职业 (*Frau Huas Gewerbe*), dessen Original *Mrs Warren's Profession* von George Bernard Shaw ist, im Jahr 1920 streng nach dem westlichen Theaterstil auf die Bühne. Dies lässt sich teilweise bereits an dem Bühnenfoto unten (Abb. 3) erkennen. Zum ersten Mal wurde die westliche Guckkastenbühne im chinesischen Sprechtheater verwendet.¹³³

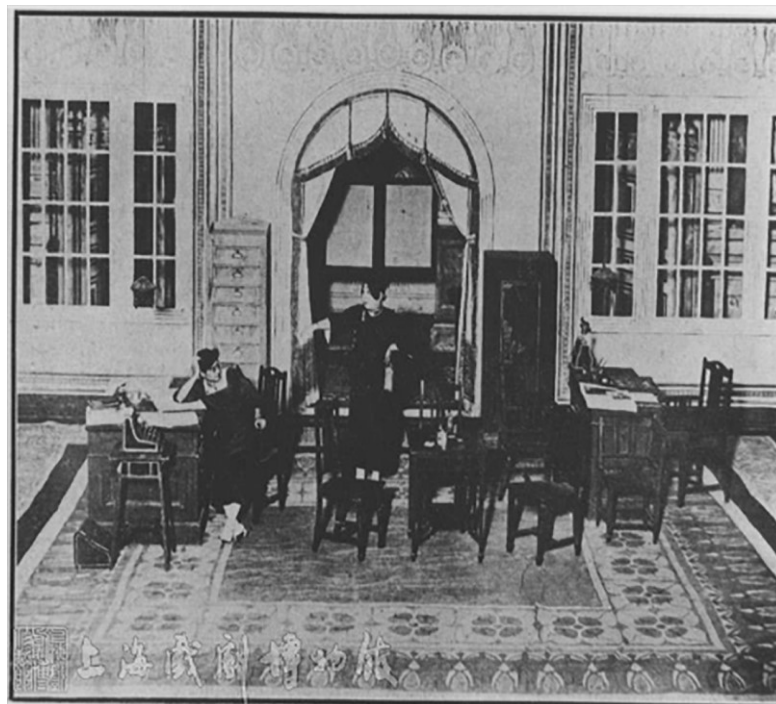


Abbildung 3: Bühnenfoto des Stücks *Frau Huas Gewerbe*¹³⁴

¹³¹ Vgl. Yi, Jing/Xie, Chu 易经/谢楚: *Zhongguo jindai fanyi lilun yanjiu fazhan mailuo* 中国近代翻译理论研究发展脉络 [Zur Entwicklung der Übersetzungstheorien im modernen China], in: Zeitschrift der Wuling 武陵学刊, 2014 (4), S. 128.

¹³² Vgl. Zheng, Zhenduo 郑振铎: *Xianzai de xiju fanyijie* 现在的戏剧翻译界 [Das Theater-Übersetzungsfeld in der Gegenwart], in: Theater 戏剧 Bd. 1, Nr. 2, 1921.

¹³³ Zur Aufführung des Stücks auf der neuen Bühne in Shanghai URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/1de5a3ee_8099_4043_ae4f_c1232fa97ba5.html (Stand: 12/02/2016).

¹³⁴ Ebd.

Trotz aller Anstrengungen und intensiver Werbung in Zeitungen wie *Shenbao* 申报 (*Shanghai Nachrichten*), *Minguo ribao* 民国日报 (*Tageszeitung der Republik China*), *Xinwenbao* 新闻报 (*Nachrichtenzeitung*) usw.¹³⁵ musste die Aufführung eine bittere Niederlage hinnehmen. Schon während des zweiten Aktes verließen mehr und mehr Zuschauer den Saal, da sie das Stück langweilig, nicht lebendig genug und unverständlich fanden.¹³⁶ Dieses unliebsame Ergebnis von *Frau Huas Gewerbe* brachte viele Theaterwissenschaftler, Dramatiker und Darsteller zum Nachdenken, weil sie die Frage klären wollten, warum das Publikum dieses Theaterstück trotz umfassender Vorbereitungen und Proben nicht akzeptierte. Wang Youyou war zum Beispiel der Meinung, dass es nicht möglich sei, westliches Drama ohne jede Änderung auf die chinesische Bühne zu bringen, denn das Stück müsse sich an die chinesische Gesellschaft anpassen. Dafür sei die Umarbeitung unentbehrlich, um den Erwartungen der Zuschauer zu entsprechen.¹³⁷ Es ließ sich nicht vermeiden, die „Übersetzung“¹³⁸ der Literaturwerke umzuarbeiten, damit chinesische Zuschauer die fremde Theaterform bzw. das Sprechtheater positiv aufnehmen konnten. 1924 brachte der berühmte Dramatiker und Regisseur Hong Shen¹³⁹ Oskar Wildes bekannte Gesellschaftskomödie *Lady Windermere's Fan* unter dem chinesischen Namen *Shaonainai de shanzi* 少奶奶的扇子 (*Der Fächer der jungen Madame*) erfolgreich auf die Bühne in Shanghai.

¹³⁵ Vgl. N.N.: *Xiaobona mingju hualun furen zhi zhiye zai shanghai xinwutai shangyan* 萧伯纳名剧《华伦夫人之职业》在上海“新舞台”上演 [Die Aufführung des bekannten Stücks von George Bernard Shaw auf der neuen Bühne in Shanghai] URL: <http://memory.library.sh.cn/node/71822> (Stand: 10/01/2017).

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. Ming, Hui 明悔: *Yu chuangzao xinju zhujun shangque* 与创造新剧诸君商榷 [Gespräche über das neue Theater], in: *Theater 戏剧* Bd. 1, Nr. 1, 1921.

¹³⁸ Es ist zu erwähnen, dass Adaptionen in den meisten Fällen nicht direkt auf der Grundlage der ausländischen Originale, sondern auf Basis der chinesischen Übersetzungen durchgeführt wurden.

¹³⁹ Hong Shen (1894–1955) war ein einflussreicher chinesischer Regisseur, Dramatiker und Pädagoge. Er war Gründer des chinesischen Sprechtheaters und Films. Er studierte an der Harvard University Literatur und Theaterwissenschaft. Er war der erste Chinese, der die westliche Theaterform systematisch studierte und leistete einen großen Beitrag zur Gründung und Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters und Films. Seine Inszenierung des Stücks *Der Fächer der jungen Madame* markierte die Gründung des modernen Regie-Systems in der chinesischen Theatergeschichte. Siehe: *Zhongguo huaju bainian dashiji* 中国话剧百年大事记 [Wichtige Ereignisse des chinesischen Sprechtheaters in den vergangenen hundert Jahren] URL: www.china.com.cn/culture/zhuanli/huaju/2007-04/20/content_8144944.htm (Stand: 12/08/2016).



Abbildung 4: Bühnenfoto des Stücks *Der Fächer der jungen Madame*¹⁴⁰

Am obigen Bühnenfoto (Abb. 4) lässt sich erkennen, dass sowohl die Bühne als auch die Kostüme der Figuren nach dem chinesischen Stil angefertigt wurden. Dieses Stück erhielt viel Lob und fand großes Echo. Zum ersten Mal wurde *Gaiyi* (Um-Übersetzung) von Hong Shen am Beispiel *Der Fächer der jungen Madame* expliziert. Bei der Um-Übersetzung gehe es nicht darum, sich steif am Original zu halten, sondern es umzuarbeiten, damit die Zuschauer das Stück ohne Weiteres verstehen könnten. *Der Fächer der jungen Madame* sei keine Übersetzung, sondern eine Um-Übersetzung, in der die meisten Ortsnamen, Personennamen oder Kleinigkeiten im Alltag geändert worden seien. Der Geist des Originals und die Haupthandlung seien beibehalten worden.¹⁴¹ Seitdem einigten sich die Dramatiker darauf, vor der Inszenierung die Übersetzung der westlichen Literatur auf die Erwartung des chinesischen Publikums hin umzuarbeiten. Nicht selten wurden daraufhin die auf die Bühne gebrachten Stücke Publikumserfolge und die Um-Übersetzung erfreute sich großer Beliebtheit.

Jedoch dauerte die Popularität der Um-Übersetzung nicht lange an, weil die Qualität mancher auf diese Weise inszenierten Theaterstücke immer wieder in Frage gestellt wurde. Hong Shen hat zum Beispiel zugestanden, dass er die Übersetzung von *Lady Windermere's Fan* umarbeiten müsse, weil die zwei chinesischen Versionen der Übersetzung nicht für die Bühne geeignet seien. Er habe keine Alternative als die Um-Übersetzung, der gegenüber er stets eine Distanzhaltung eingenommen hat. Seines Erachtens sollte das englische Original gelesen werden, um den

¹⁴⁰ Das Foto stammt von der Webseite des Shanghaier Theatermuseums URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztsz/sjz/mgshhj/40868c57_e67a_4758_a63b_97bb45103688.html (Stand: 20/08/2016).

¹⁴¹ Vgl. Hong, Shen 洪深: *Shaonainai de shanzi* 少奶奶的扇子 [Der Fächer der jungen Madame] (Vorwort), in: Sammlung der Theaterstücke (Episode 1) 剧本汇刊 (第一集), *Shangwu yinshuguan* 商务印书馆 1925, S. 79-80.

literarischen Wert des Stücks einzuschätzen.¹⁴² Der berühmte Schriftsteller, Dramatiker und Übersetzer Li Jianwu¹⁴³ kritisierte die Um-Übersetzung scharf, weil sie ein äußerst einfaches Mittel zur Inszenierung der westlichen Literaturwerke sei und in den Stücken nur die einfachste Übertragung vorgenommen werde. Fast ausschließlich die Personennamen und der Handlungsort würden den chinesischen Verhältnissen angepasst. Gleichzeitig sei sie eine scharfe Klinge, die der Haut des Originals schaden und im schlimmsten Fall sogar sein Herz aushöhlen könne. Die Um-Übersetzung könne sogar mit einem Plagiat gleichgesetzt werden.¹⁴⁴

Außerdem erscheint der Begriff „Um-Übersetzung“ selbst zu beschränkt dafür zu sein, um den komplexen Prozess vom ausländischen Original zum aufgeführten Stück zu beschreiben. Vor allem ist der Ausdruck in Bezug auf den Adaptionprozess im Theater nicht eindeutig und könnte vielmehr als eine Terminologie der Übersetzungswissenschaft angesehen werden. Schließlich fand der Begriff seit Mitte der 1930er-Jahre immer weniger Verwendung und musste letztendlich als Übergangsprodukt die Bühne des chinesischen Sprechtheaters für immer verlassen.¹⁴⁵ Nachdem die publizierten Theaterstücke zwischen den 1920er- und 1940er-Jahren untersucht wurden, kam Hu Bin zu dem Ergebnis, dass die meisten publizierten Stücke aus den 1920er-Jahren bis zu Beginn der 1930er-Jahre mit *Gaiyi* 改译 (Um-Übersetzung) und die seit den späten 1930er-Jahren meistens mit *Gaibian* 改编 (Adaption) angegeben werden.¹⁴⁶ Im Unterschied zu *yi* 译 beinhaltet das Wort *bian* 编 zusätzlich die Bedeutung der Schöpfung. Zum Beispiel wird „Drehbuchautor“ im Chinesischen als „*Bianju* 编剧“ bezeichnet. Dass fast alle wesentlichen Dramatiker, wie Li Jianwu, Gu Zhongyi oder Cao Yu, von „Um-Übersetzung“ auf „Adaption“ umstiegen,¹⁴⁷ deutet darauf hin, dass das Selbstbewusstsein der chinesischen Theaterkünstler wuchs und sie sich bei der Umarbeitung der ausländischen Literaturwerke mehr schöpferische Freiheit zugestanden. Li Jianwu, der die Um-Übersetzung geringschätzte, war ein Verfechter der Adaption. Ihm zufolge sollten Dramatiker lieber nur einen Aspekt des Originals berücksichtigen. Dieser könnte die Struktur, der Charakter, der Geist oder philosophische Gedanken sein. Dann sollte das Eigene mit dem fremden Aspekt verknüpft werden, was endlich zu einem einheimischen und einzigartigen Produkt führen könnte.¹⁴⁸ Zusammengefasst weist die

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Li Jianwu (1906–1982) war ein bedeutender chinesischer Schriftsteller, Dramatiker, Übersetzer und Literaturkritiker. Er studierte in Frankreich und kannte sich in der westlichen, vor allem der französischen Literatur gut aus. Außerdem brachte er zahlreiche ausländische Literaturwerke von berühmten westlichen Dramatikern wie Sardou, Shakespeare, Schiller usw. erfolgreich auf die Bühne in China.

¹⁴⁴ Vgl. Li, Jianwu 李健吾: *Sahuang shijia* 撒谎世家 [Familie Lügner], Shanghai wenhua shenghuo chubanshe 上海文化生活出版社 1940, S. IX.

¹⁴⁵ Vgl. Hu, Bin/Hu, Shuying 胡斌/胡淑英: *Gaiyi gaibian mofang – Xiandai kuawenhua xiju xiezu de sanzong xingtai* 改译 改编 模仿——现代跨文化戏剧写作的三种形态 [Um-Übersetzung Adaption Imitation – Drei Schreibformen des modernen interkulturellen Theaters], in: Schreiben für Film und Fernsehen 影视剧写作, 2013 (21), S. 26.

¹⁴⁶ Vgl. Hu, a. a. O., 2014, S. 10.

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Vgl. Liu, Zengjie (Hrsg.) 刘增杰 (编): *Shi Tuo yanjiu ziliao* 师陀研究资料 [Shi Tuo Untersuchungsmaterialien], Beijing chubanshe 北京出版社, S. 277-278.

interkulturelle Adaption auf eine bühnenspezifische Umarbeitung hin, die auf Kreativität oder Interpretation im Zielland basiert, wobei der kulturelle Faktor eine ausschlaggebende Rolle spielt. In Kapitel 3 und 4 wird die interkulturelle Theateradaption in China anhand von Beispielen eingehend behandelt.

3 Die deutschsprachigen Werke auf der Bühne in China von 1924 bis 1949

In diesem Kapitel werden die adaptierten Theatertexte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1924–1949) besprochen. Zu dieser Zeit erzielten zahlreiche adaptierte Theaterstücke große Erfolge und die interkulturelle Adaption erlebte eine Blüte. Dabei sind zwei zentrale Aspekte hervorzuheben, die anhand der *Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China I* festgestellt wurden: Erstens entsprechen die Themen der meisten adaptierten Stücke dem Zeitgeist der damaligen chinesischen Gesellschaft. Zweitens erfreuen sich die Literaturwerke der gewichtigen deutschen Dramatiker Goethe und Schiller großer Beliebtheit. Bei genauerer Betrachtung des ersten Punktes ist danach zu fragen, wie sich der dominante Zeitgeist in der damaligen chinesischen Gesellschaft gestaltete und wie dieser die damals aufgeführten Theaterstücke prägte. Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, auf den politischen und gesellschaftlichen Hintergrund von 1924 bis 1949 einzugehen, der mit dem Zeitgeist in einem engen Zusammenhang steht.

3.1 Der politische und gesellschaftliche Hintergrund

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herrschten Kriegswirren in China. Neben dem inneren Chaos, das durch den Machtkampf verschiedener Kriegsherren mit deren Truppen und später zwischen der Kommunistischen Partei und der Kuomintang¹⁴⁹-Partei verursacht wurde, gab es auch außenpolitische Probleme, die zu einem starken Wandel der chinesischen Gesellschaft führten.

Zunächst ist die Xinhai-Revolution (1911–1912) zu erwähnen, die mit dem Umsturz der Qing-Dynastie zu einer gesellschaftlichen Umwälzung im China führte. Im Jahr 1912 wurde die Republik China gegründet, von deren Gründung die Lösung vieler wirtschaftlicher, sozialer und politischer Probleme erwartet wurde. Die Ergebnisse wurden jedoch als enttäuschend wahrgenommen. Der Präsident der Republik China, Yuan Shikai (Herrschaft 1913–1916), versuchte sogar, eine neue Dynastie zu gründen.¹⁵⁰ Der Publizist und politische Aktivist Chen Duxiu hat darauf hingewiesen, dass die feudalen Gedanken trotz der Gründung der Republik China den-

¹⁴⁹ Bis zur Gründung der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) 1921 stellte die Kuomintang-Partei (Nationale Volkspartei Chinas) die einzige Partei in China dar. Sie erlangte 1928 die Herrschaft über das chinesische Festland. Nach dem verlorenen Bürgerkrieg gegen die Kommunistische Partei 1949 zog sie sich nach Taiwan zurück.

¹⁵⁰ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 29.

noch tief in den Köpfen der Chinesen verwurzelt seien.¹⁵¹ In jedem Fall schien eine geistige Reformbewegung dringlich zu sein. In diesem Kontext entstand die Neue-Kultur-Bewegung. Dabei versuchten die chinesischen Intellektuellen, die einmal in Japan oder im Westen studiert hatten, neue Gedanken bzw. westliche Werte in China zu propagieren und gegen den Feudalismus zu kämpfen. Die Gründung der Zeitschrift *Jugend*¹⁵² durch Chen Duxiu 1915 in Shanghai galt allgemein als Auftakt der Neuen-Kultur-Bewegung.¹⁵³

Erwähnenswert ist zudem der Erste Weltkrieg. Obwohl China auch zu den Siegerstaaten gehörte, wurde das Land auf der Pariser Friedenskonferenz stark benachteiligt¹⁵⁴, sodass die Ergebnisse dieser Konferenz von der chinesischen Bevölkerung als Affront aufgefasst wurden. Diese Benachteiligung durch die Pariser Friedenskonferenz und die Enttäuschung der Chinesen gegenüber der unfähigen Beiyang-Regierung¹⁵⁵ lösten schließlich die patriotische Bewegung des vierten Mai 1919 in China aus. Zahlreiche Chinesen gingen auf die Straße, um gegen den Feudalismus und den Imperialismus zu demonstrieren.¹⁵⁶ Durch die Bewegung des vierten Mai erreichte die Neue-Kultur-Bewegung ihren Höhepunkt. Dabei wurden westliche Werte wie Demokratie, Gleichheit und Freiheit weitgehend propagiert und verbreitet.

Das Obengenannte bildet den historischen Hintergrund für aufgeführte Theaterstücke rund um den Kampf gegen den Feudalismus und das Streben nach Freiheit. Als wichtiger Schritt in Richtung Anti-Feudalismus wurde der Kampf um eine freie Liebe und Ehe in zahlreichen Theaterstücken thematisiert. Dies ist darauf zurückzuführen, dass man in der feudalen chinesischen Gesellschaft nicht die Freiheit hatte, zu entscheiden, wen man heiraten wollte. Stattdessen suchten üblicherweise die Eltern den Ehepartner oder die Ehepartnerin für ihre Kinder aus. In den adaptierten Stücken *Die Leiden des jungen Werthers*, *Silvester des Mondkalenders* und *Selbstmord aus Liebe* lassen sich die Sehnsucht und das Streben nach einer freien Liebe deutlich herausstellen.

Von 1928 bis 1945 stellten der Machtkampf der Kuomintang-Partei und der Kommunistischen Partei sowie die anti-japanische Aggression die wesentlichsten Angelegenheiten in China dar. Zuerst ist darauf zu verweisen, dass die Beiyang-Regierung durch den Nordfeldzug von 1926 bis

¹⁵¹ Vgl. Wu, Hanquan 吴汉全: *Jindai zhongguo shehui bianqian yu xinwenhua yundong de xingqi* 近代中国社会变迁与新文化运动的兴起 [Moderne chinesische soziale Veränderungen und die Neue-Kultur-Bewegung], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Xuzhou 徐州师范大学学报, 2006 (02), S. 73.

¹⁵² Im Jahr 1916 wurde die Zeitschrift *Jugend* in *Neue Jugend* umbenannt.

¹⁵³ Vgl. Zhao, Hui 赵微: *Wusi xinwenhua yundong deng xilie gainian shuli* 五四新文化运动等系列概念梳理 [Auseinandersetzung mit Begriffen wie Neue-Kultur-Bewegung des vierten Mai], in: Wirtschaft und Kultur der Grenze 边疆经济与文化, 2013 (1), S. 58.

¹⁵⁴ Dabei handelt es sich vor allem um den gescheiterten Anspruch der chinesischen Delegation auf die Rückgabe des Kolonialgebietes in Shangdong. Das Kolonialgebiet, das früher unter deutscher Verwaltung stand, wurde nicht an China zurückgegeben, sondern dem japanischen Kaiserreich übertragen.

¹⁵⁵ Die Beiyang-Regierung (1912–1928) umfasst eine Reihe von zivilen und militärischen Regierungen der Republik China. Sie regierten das Land von Peking aus, während 1917 in Guangzhou eine Militärjunta von Sun Yat-sen, Gründer der Kuomintang-Partei errichtet wurde, die die Legitimität der Beiyang-Regierung nicht anerkannte und sich „Bewegung zum Verfassungsschutz“ nannte. Im Jahr 1925 wurde die nationale Regierung der Republik China in Guangzhou im Süden gegründet, die die Beiyang-Regierung durch den Nordfeldzug Chiang Kai-sheks von 1926 bis 1928 stürzte.

¹⁵⁶ Vgl. Zhao, a. a. O., S. 59.

1928 unter der Leitung des Kuomintang-Führers Chiang Kai-shek in Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei gestürzt wurde. Anschließend wurde der Staat unter der Kuomintang-Regierung geeint. Damit einhergehend war der immer heftigere Machtkampf beider Parteien.

Vor diesem Hintergrund trat die Literatur-Bewegung des Proletariats hervor, um der Kommunistischen Partei neuen Aufschwung zu verleihen. 1929 wurde die *Shanghai yishu jushe* 上海艺术剧社 (Shanghai Kunst-Theatergruppe) gegründet, die sich als Theater des Proletariats bezeichnete und von der Kommunistischen Partei geleitet wurde. Diese Theatergruppe hat eine Reihe von Theaterstücken, zum Beispiel *Bergarbeiter* von Lu Märten oder *Im Westen nichts Neues* von Erich Maria Remarque, im Jahr 1930 auf die Bühne gebracht (Abb. 5).¹⁵⁷ Die Entscheidung für diese beiden deutschsprachigen Literaturwerke könnte auf die Bewegung des chinesischen Proletariats zurückgeführt werden. Die Autorin Lu Märten war Mitglied der KPD und beschrieb in ihrem Schauspiel *Bergarbeiter* das Leben der Arbeiterklasse. Das könnte die politisch links orientierten chinesischen Theaterleute interessiert haben, die dringend Theaterstücke für die Arbeiterklasse aufführen wollten, um damit den Einfluss der Kommunistischen Partei zu verstärken. Die Aufführungen des Stücks wurden von der Arbeiterklasse in China viel gelobt.¹⁵⁸ Bei dem anderen aufgeführten Stück *Im Westen nichts Neues* ist vor allem die damals herrschende Begeisterung um Remarque in der chinesischen Gesellschaft zu erwähnen. Nach dem Erscheinen des Romans in Deutschland wurde dieser im Jahr 1929 auch in China übersetzt und rezipiert. Diese Welle dauerte ungefähr drei Jahre an.¹⁵⁹ Der Roman war in China einflussreich und erfreute sich großer Popularität. Als ein Literaturwerk mit einer breiten Lesergruppe hatte dessen Inszenierung eine starke propagandistische Wirkkraft für die Kommunistische Partei. Bei der Inszenierung wirkten mehr als fünfzig Schauspieler mit, um die Kraft der Massen hervorzuheben.¹⁶⁰



Abbildung 5: *Bergarbeiter* (links) und *Im Westen nichts Neues* (rechts)¹⁶¹

¹⁵⁷ Vgl. Ling, He 凌鹤: *Huiyi wushi nianqian de shanghai yishu jushe* 回忆五十年前的上海艺术剧社 [Erinnerung an die Shanghai Kunst-Theatergruppe vor 50 Jahren], in: Shanghai Theater 上海戏剧, 1980 (3), S. 3-4.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Peng, a. a. O.

¹⁶⁰ Vgl. ebd.

¹⁶¹ Die Fotos stammen von den Shanghai-Erinnerungen URL: <http://memory.library.sh.cn/node/35824> und von dem Shanghai Theatermuseum URL: http://shtm.sta.edu.cn/zts/sjz/mgshhj/b908721f_f694_493d_a4c3_3e3b592c34da.html (Stand: 11/01/2018).

Die Aufführungen der Shanghai Kunst-Theatergruppe hatten große Auswirkungen auf die damalige Gesellschaft, da sie die Arbeiterklasse durch die adaptierten Stücke zum Kampf ermutigten. Gerade aus diesem Grund wurde diese Theatergruppe bereits 1930 von der zuständigen Behörde der Kuomintang-Partei verboten.¹⁶² Daraufhin wurde im Jahr 1931 die „*Zhongguo zuoyi xijujia lianmeng* 中国左翼戏剧家联盟“ (Liga linker Theaterleute Chinas) unter Beteiligung der Mitglieder von bedeutenden Theaterkünstlern wie Tian Han, Hong Shen und Xia Yan gegründet.¹⁶³ Diese Theaterliga war eine Zweitorganisation der „Liga linker Schriftsteller“, die 1930 in Shanghai gegründet und heimlich von der Kommunistischen Partei geleitet wurde, um kommunistische Gedanken zu verbreiten und mehr Personen für den Kommunismus zu gewinnen. Bis zum Ausbruch des Antijapanischen Kriegs spielte die „Liga linker Theaterleute“ eine äußerst wichtige Rolle, um die Gedanken der Kommunistischen Partei sowohl in Städten als auch in Dörfern zu verbreiten und somit gegen den Imperialismus und die Kuomintang-Partei zu kämpfen.¹⁶⁴ Inzwischen wurden antijapanische Stücke sowie Stücke mit proletarischem Gedankengut auf die Bühne gebracht. Zum Beispiel reagierte die Theaterliga entrüstet mit der Aufführung antijapanischer Stücke und der Organisierung von Arbeiter-Theatergruppen auf den Angriff Japans auf die Mandschurei im Jahr 1931.¹⁶⁵ Trotz der Auflösung der Theaterliga 1936 überdauerte die linke Theaterbewegung bis zum Ausbruch des Antijapanischen Kriegs.¹⁶⁶ Die Lage spitzte sich ab dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke am 7. Juli 1937 grundsätzlich zu. Bei diesem Zwischenfall handelte es sich um ein Feuergefecht zwischen Soldaten der japanischen Armee und der nationalrevolutionären Armee der Republik China. Dieses Ereignis wird allgemein als auslösend für den Antijapanischen Krieg betrachtet. Um die Chinesen dazu aufzurufen, sich gegen die japanische Aggression zu wehren, haben die damaligen Theaterkünstler eine große Zahl von Theaterstücken auf den Bühnen Chinas aufgeführt. Das Thema dieser inszenierten Stücke fokussierte sich auf den Widerstand gegen die japanische Invasion und die Befreiung des chinesischen Volks. Die meisten Stücke fanden großes Echo und spielten eine bedeutende propagandistische Rolle. Durch die Aufführungen der Theaterstücke wurden die Chinesen ermutigt, sich aktiv gegen die japanische Aggression zu wenden. Erwähnenswert ist, dass sich die besondere Theaterform *Jietouju* 街头剧 (Straßentheater) stark verbreitete und bei weniger gebildeten Personen, insbesondere den Bauern, in China sehr beliebt war. Alleine die Bezeichnung „Straßentheater“ verrät, dass *Jietouju* nicht in einem Theaterhaus, sondern einfach auf

¹⁶² Vgl. Ling, a. a. O., S. 2-3.

¹⁶³ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 102.

¹⁶⁴ Vgl. Wen, Zhenting (Hrsg.) 文振庭编: *Wenyi dazhonghua wenti taolun ziliao* 文艺大众化问题讨论资料 [Diskussionsmaterialien zur Frage der Popularisierung der Kunst], Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 1987, S. 3.

¹⁶⁵ Dies bezieht sich auf den Mukden-Zwischenfall am 18. 9. 1931. Im Jahr 1928 verübten japanische Offiziere ein Sprengstoffattentat auf den Marschall Zhang Zuolin in der Mandschurei, der dabei getötet wurde. Dieser Anschlag zielte auf die Eroberung der Mandschurei ab. Schließlich kam es zum Mukden-Zwischenfall 1931 mit dem Ergebnis, dass Japan die nordöstlichen Provinzen Chinas besetzte. Siehe: Eberstein, a. a. O., S. 105.

¹⁶⁶ Vgl. Xun, Libo/Yang, Jianlong 荀利波/杨剑龙: *Zuoyi xiju yanjiu dixin gongxian* 左翼戏剧研究的新贡献 [Neuer Beitrag zur Untersuchung des linken Theaters], in: Wenhui-Zeitung/Kunst 文汇报 • 艺术, 2015/3/23 (T06).

der Straße gespielt wurde, sodass Theaterstücke auch für das einfache Volk, besonders die armen und nicht gebildeten Bauern, zugänglich gemacht wurden. In der chinesischen Geschichte nahmen die Bauern seit jeher eine wichtige Stellung ein. Während der Zeit des Antijapanischen Kriegs machte diese Personenschicht 80 Prozent der Bevölkerung in China aus. Daher ist es nachvollziehbar, dass die Bauern die wichtigste Kraft gegen die Invasion der Japaner bildeten. Im Wesentlichen war der Antijapanische Krieg ein nationaler Befreiungskrieg mit Bauern als Hauptkörper.¹⁶⁷ Deshalb war es von großer Bedeutung, an die Bauern zu appellieren, sich am Krieg zu beteiligen. Das Straßentheater konnte dieses Ziel erreichen. Diese besondere Theaterform wird am Beispiel *Fangxia nide bianzi* 放下你的鞭子 (*Leg deine Peitsche nieder*)¹⁶⁸ in der vorliegenden Arbeit analysiert und eingehend behandelt (Abb. 6).



Abbildung 6: Bild aus dem Stück *Leg deine Peitsche nieder* 1942¹⁶⁹

Außerdem wurden auch weitere deutschsprachige Literaturwerke, die nach der Adaption die antijapanische Aggression zum Thema hatten, erfolgreich inszeniert. Als Beispiele sind die Stücke *Minzu wansui* 民族万岁 (*Lang lebe die Nation*) und *Minzuzhan* 民族战 (*Nationaler Krieg*)¹⁷⁰ zu nennen.

¹⁶⁷ Vgl. Qin, Xinghong/Liao, Shufang/Wu, Yan 秦兴洪/廖树芳/武岩: *Lun kangri zhanzheng zhongde zhongguo nongmin* 论抗日战争中的中国农民 [Über die chinesischen Bauern während des Antijapanischen Kriegs], in: Wissenschaftliche Untersuchung 学术研究, 2005(8), S. 108.

¹⁶⁸ Hierbei handelt es sich um das Original *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

¹⁶⁹ Wu, Juan 吴娟: *Wei kangzhan nahan* 为抗战呐喊 [Aufruf zum Widerstand gegen Aggression] URL: http://www.cflac.org.cn/ysb/2011-08/15/content_23460607.htm (Stand: 12/02/2017).

¹⁷⁰ Hierbei handelt es sich um das Original *Wilhelm Tell*.

Während des Bürgerkriegs zwischen 1945 und 1949 bewegte sich das Sprechtheater allmählich in Richtung Rückgang, was nicht nur die in China geschaffenen Stücke, sondern auch die durch Adaption inszenierten Stücke betraf. Trotz des Erfolgs des Antijapanischen Kriegs herrschte zur damaligen Zeit in weiten Teilen Chinas großes Chaos, da die Kuomintang-Partei unter Chiang Kai-shek und die Kommunistische Partei Chinas unter Mao Zedong um die Macht in China kämpften. In der Beschreibung der Situation nach dem Zweiten Weltkrieg bemerkte der Demokrat Chu Anping, dass die politische Lage in China durcheinander gewesen sei, obwohl die japanische Invasion gestoppt wurde. Die wirtschaftliche Depression sei nicht zu ignorieren und die gesamte Gesellschaft stünde am Rande des Zusammenbruchs. Das ganze chinesische Volk mache sich deshalb große Sorgen. In dieser Situation seien fast alle Arbeitsbranchen auf große Schwierigkeiten gestoßen, insbesondere das Kulturwesen, wozu auch das Sprechtheater gehöre.¹⁷¹ Während des Bürgerkriegs sind die durch interkulturelle Adaption auf die Bühne gebrachten Theaterstücke immer weniger geworden. Darunter haben nur wenige Stücke großen Anklang gefunden, wie zum Beispiel das aus Schillers Meisterwerk *Die Räuber* adaptierte Stück *Shanheyuan* 山河怨 (*Hass angesichts der Berge und Flüsse*).

Nach der Beschäftigung mit den allgemeinen Einflüssen der gesellschaftspolitischen Veränderungen auf das Sprechtheater in China werden die adaptierten Stücke im Folgenden thematisch nach dem Zeitgeist in zwei Teile gegliedert: 1. Streben nach einer freien Liebe und Widerstand gegen Feudalismus (Beispielhaft *Die Leiden des jungen Werthers*, *Kabale und Liebe*), 2. Aufruf zum Widerstand gegen die japanische Aggression (Beispielhaft *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Wilhelm Tell*). Die Entstehungshintergründe und die Auswirkungen dieser Theaterstücke werden jeweils im Einzelnen behandelt, damit ein näherer Einblick in die Beziehung der sozialen Umwelt und der Adaption gewährt werden kann.

3.1.1 Streben nach einer freien Liebe und Widerstand gegen Feudalismus

Unter den Einflüssen der Neuen-Kultur-Bewegung und dem Auftrieb der Bewegung des vierten Mai wurde eine große Anzahl von westlichen Literaturwerken, die den Widerstand gegen Feudalismus und das Streben nach einer freien Liebe zum Thema haben, in der chinesischen Gesellschaft verbreitet und auf die Bühne gebracht. Zum Beispiel wird das Thema im Stück *Shaonian wei zhi fannao* 少年维特之烦恼 (*Die Leiden des jungen Werthers*) und *Xunqing* 殉情 (*Selbstmord aus Liebe*)¹⁷² aufgegriffen. Im adaptierten Stück *Die Leiden des jungen Werthers* wird der Anspruch auf Persönlichkeitsbefreiung durch das Streben des Protagonisten Werther nach einer freien Liebe vermittelt. Im Stück *Selbstmord aus Liebe* wird scharfe Kritik an der

¹⁷¹ Vgl. Liao, Qunjing 廖全京: *Jiefang zhanzheng shiqi de huaaju huodong* 解放战争时期的话剧活动 [Über die Aufführungen des Sprechtheaters während des Bürgerkriegs in China], in: *Sichuan Theater* 四川戏剧, 2015, S. 22.

¹⁷² Das Stück *Xunqing* 殉情 (*Selbstmord aus Liebe*) bezieht sich auf das Original *Kabale und Liebe* von Schiller.

alten, korrupten sozialen Ordnung durch die gescheiterte Liebe zwischen Dingnan und Shanzhen¹⁷³ geübt.

Das Meisterwerk Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) wurde 1928 durch den Schriftsteller Cao Xuesong adaptiert. Der Titel *Die Leiden des jungen Werthers* wurde wörtlich als *Shaonian weite zhi fannao* 少年维特之烦恼 übersetzt. Dieser Roman erfreute sich in China großer Beliebtheit. Vor der Veröffentlichung seiner Vollübersetzung hatte dieser Roman bereits durch seinen starken anti-feudalistischen Geist viele chinesische Intellektuelle, die im Ausland studierten oder Fremdsprachen kannten, angezogen. Nachdem der berühmte Schriftsteller Guo Moruo¹⁷⁴ diesen Roman vollständig übersetzt und im Jahr 1922 herausgegeben hatte, verbreitete sich die Werther-Welle schnell durch das ganze Land.¹⁷⁵ Zahlreiche Jugendliche hielten Werther für ihr Vorbild, weil er so mutig nach Liebe und Freiheit strebte. Der Schriftsteller Cao Xuesong war eine dieser Personen. Er verlieh seiner leidenschaftlichen Vorliebe für Werther bereits im Vorwort des veröffentlichten Stücks unverhüllt Ausdruck. Cao gab zu, dass er Werther nahezu kulthaft verehrte. Wegen Liebeskummers wollte er schon mehrmals mit dem Roman *Die Leiden des jungen Werthers* in den Fluss springen und sich in der anderen Welt mit Werther anfreunden.¹⁷⁶ Darüber hinaus erwähnte er, dass er den Adaptionenplan des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* seit Jahren im Kopf hatte. Mit aller Mühe habe er Schwierigkeiten bewältigt und diesen Roman zu einer Tragödie in vier Akten adaptiert.¹⁷⁷ Aus großer Ehrfurcht vor Goethe und auch vor dem Protagonisten Werther entschloss er sich, bei dieser Adaption das Original auf jeden Fall an die erste Stelle zu setzen und sich an der Übersetzung von Guo Moruo zu orientieren.¹⁷⁸ Das Ergebnis war jedoch, dass diese Adaption kein Echo fand und schnell in Vergessenheit geriet.

In einschlägigen Materialien sind nur kurze Erwähnungen über diese Adaption in wenigen Artikeln zu finden. Zum Beispiel erwähnte der Germanist Wei Maoping die Adaption von Cao Xuesong folgendermaßen: „Cao Xuesong scheut weder Niederlage noch scharfe Kritik. Er hat den Roman zum Theaterstück adaptiert und im Jahr 1928 veröffentlicht.“¹⁷⁹ Der bekannte Germanist, Übersetzer und Literat Yang Wuneng kommentierte Cao Xuesongs Adaption ebenfalls mit

¹⁷³ Hier handelt es sich um die chinesischen Namen der beiden im Original Ferdinand und Louise genannten Protagonisten.

¹⁷⁴ Guo Moruo (1892–1978) war ein bedeutender chinesischer Dramatiker, Lyriker, Übersetzer und Politiker. Er übersetzte *Die Leiden des jungen Werthers* und *Faust* von Goethe sowie *Wallenstein* von Schiller ins Chinesische.

¹⁷⁵ Vgl. Yang, Wuneng 杨武能: *Gede yu zhongguo xiandai wenxue* 歌德与中国现代文学 [Goethe und die moderne chinesische Literatur], in: *Lesen 读书*, 1982a (3), S. 100.

¹⁷⁶ Vgl. Cao, Xuesong 曹雪松: *Shaonian weite zhi fannao juben* 少年维特之烦恼剧本 [Das Theaterstück *Die Leiden des jungen Werthers*], *Shanghai Taidong shuju* 上海泰东图书局 1928, S. 3.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Wei, Maoping 卫茂平: *Gede weite minguo shiqi hanyi kao — Jianlun qi shuming hanyi tong langman zhuyi de guanxi* 歌德《维特》民国时期汉译考—兼论其书名汉译同浪漫主义的关系 [Untersuchung der chinesischen Übersetzungen des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* in der Zeit der Republik China — Diskurse über die Beziehungen zwischen der chinesischen Übersetzung des Buchtitels und Romantik], in: *Zeitschrift des Fremdspracheninstituts Sichuan* 四川外语学院学报, 2004 (2), S. 86.

kurzen Worten. Er schrieb, dass der Shanghai Taidong-Verlag sogar ein Theaterstück in vier Akten, das vom Roman *Die Leiden des jungen Werthers* abstamme, veröffentlicht habe. Der Titel heiße ebenfalls *Shaonian weite zhi fannao* 少年维特之烦恼 (*Die Leiden des jungen Werthers*). Der Dramatiker Cao Xuesong nenne sich als einen Jugendlichen, der verrückt nach Werther sei. Um diesen Roman zu adaptieren, habe sich Cao Xuesong äußerst viel Mühe gegeben.¹⁸⁰ Zugleich wies Yang darauf hin, dass die Adaption von Cao Xuesong nicht erfolgreich sei, weil der Geist des Originals mit seiner Kritik an der feudalen Gesellschaftsordnung und dem Streben nach Freiheit beim Adaptionssautor keine Beachtung gefunden hätte. Abgesehen davon sei das Original eigentlich nicht für die Bühne geeignet.¹⁸¹

Schillers Stück *Kabale und Liebe* (1784) wurde von dem bedeutenden Dramatiker Gu Zhongyi, der sein Leben der Adaption ausländischer Literaturwerke widmete, adaptiert. Er hat insgesamt ungefähr fünfzig Theaterstücke übersetzt, adaptiert und verfasst. Gu Zhongyis Drama-Aktivitäten drehten sich um die Bühne in Shanghai. Alle seine berühmten Theaterstücke wurden in Shanghai aufgeführt und erhielten dort großes Lob. In den 1930er- und 1940er-Jahren befand sich die Großstadt Shanghai in einer besonderen Phase, die in der Geschichte als *Gudao shiqi* 孤岛时期 (Verlassene-Insel-Epoche) und *Lunxian shiqi* 沦陷时期 (Besetzte Epoche) bezeichnet wird. Im Allgemeinen bezieht sich die Verlassene-Insel-Epoche auf die Zeitspanne vom 12. November 1937 bis zum 7. Dezember 1941. Am 12. November 1937 zog sich die Kuomintang-Armee aus Shanghai zurück und die Stadt wurde von der japanischen Armee besetzt. Die öffentliche und französische Konzession wurden beibehalten. Nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 wurde die Stadt Shanghai gänzlich von der japanischen Armee erobert. Ab diesem Tag ging Shanghai in die Besetzte Epoche ein. Während der Verlassenen-Insel-Epoche waren die Zonen, bei denen es sich um die öffentliche Konzession und die französische Konzession handelte, im Gegensatz zu den von der japanischen Armee besetzten Zonen friedlich und erlebten sogar einen untypischen Wirtschaftsaufschwung, da eine große Menge an Kapital und große Anzahl der Bevölkerung in diese Zonen einströmte. Damals wohnten sowohl chinesische Bewohner als auch Personen aus anderen Ländern, wie Russland, Japan, England, Frankreich usw., zusammen auf dieser verlassenen Insel. Um sich Theaterstücke in ihren Landessprachen anzusehen, gründeten die ausländischen Bewohner in Shanghai ihre eigenen Theater. Einige Beispiele sind der seit 1866 bestehende englische „Amateur Dramatic Club“, die 1925 gegründeten „American Players of Shanghai, Inc.“, die Theatergruppe der russischen Emigranten oder der ebenfalls 1925 gegründete „Deutsche Theaterverein“.¹⁸² Es scheint nicht verwunderlich, dass in diesen Zonen auch das kulturelle Leben vielfältig und abwechs-

¹⁸⁰ Vgl. Yang, a. a. O., 1982a, S. 100.

¹⁸¹ Vgl. Yang, Wuneng 杨武能: *Gede zai zhongguo* 歌德在中国 [Goethe in China], in: Soziale wissenschaftliche Front 社会科学战线, 1982b (3), S. 327.

¹⁸² Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 23.

lungsreich war. Trotzdem mussten die chinesischen Theaterkünstler in Shanghai in den besonders komplexen politischen Verhältnissen die Zensur und Verbote beachten. Vor allem durften sie keine Stücke über die japanische Invasion schreiben und inszenieren. Zugleich war die Nachfrage nach Theaterstücken sehr hoch, weil die Menschen ein reges Theaterleben in Shanghai führten, in dem es zahlreiche Theatergruppen und Aufführungen gab.¹⁸³ In dieser Situation wurden die von ausländischen Meisterwerken adaptierten Stücke in den Vordergrund gestellt. Dadurch wurde nicht nur der große Bedarf an Stücken gedeckt, sondern auch die Zensur vermieden. Inzwischen wurden viele Theaterstücke erfolgreich adaptiert. Gu Zhongyi zählte zu den wichtigsten Dramatikern, die unterdessen die ausländischen Literaturwerke adaptierten und erfolgreich auf die Bühne brachten. Er adaptierte zum Beispiel das Theaterstück *Topaze* von Marcel Pagnol. Am 22. September 1938 wurde dieses Stück, das mit dem chinesischen Titel *Renzhichu* 人之初¹⁸⁴ versehen war, uraufgeführt und hat großen Anklang gefunden. Ein Kritiker hat dieses Stück wie folgt bewertet: „Obwohl die Forderung und der Aufruf nach dem Widerstand gegen Invasion in diesem Stück nicht einmal erwähnt wurden, wird die Frage geklärt, wie man sein Leben ändern soll. Gerade diese Frage ist von entscheidender Bedeutung.“¹⁸⁵ Das heißt, obwohl die Theaterstücke mit dem Thema der antijapanischen Invasion nicht in der Öffentlichkeit aufgeführt werden durften, versuchte der Dramatiker dennoch, die Zuschauer auf ihre unterdrückte Existenz aufmerksam zu machen und zum Nachdenken anzuregen. Als wichtiges Mitglied der *Shanghai juyishe* 上海剧艺社 (Shanghaier Theaterkunst-Gesellschaft), die von der Kommunistischen Partei geleitet wurde, transportierte Gu Zhongyi mit seinen Inszenierungen die anvisierten politischen Ziele. Anschließend adaptierte er noch weitere Literaturwerke erfolgreich. Wichtige Stücke sind dabei *Zuixian yu zuihou* 最先与最后 (*Die Ersten und die Letzten*), *Xunqing* 殉情 (*Selbstmord aus Liebe*) sowie *Shuixianhua* 水仙花 (*Narzisse*)¹⁸⁶. Die von Gu Zhongyi adaptierten Theaterstücke haben sowohl seinen Widerspruchsgeist aufgezeigt als auch eine starke Anziehungskraft auf die chinesischen Zuschauer ausgeübt.

Das Original *Kabale und Liebe* wurde im Jahr 1934 von Zhang Fusui ins Chinesische übersetzt. Da es von 1934 bis 1940 keine weitere Übersetzungsversion gab, könnte Zhangs Übersetzung als Grundlage der Adaption von Gu Zhongyi gedient haben. Im Jahr 1940 wurde das adaptierte Stück mit dem chinesischen Titel *Xunqing* 殉情 (*Selbstmord aus Liebe*) veröffentlicht. Die

¹⁸³ Vgl. Ke, Ling 柯灵: *Li Jianwu juzuo xuan* 李健吾剧作选 [Auswahl der Theaterstücke von Li Jianwu], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1982, S. 10.

¹⁸⁴ Dieser Satz stammt aus dem Drei-Zeichen-Klassiker, der ein Lehrgedicht für chinesische Schulkinder darstellte. Es vermittelt die grundlegenden Werte des Konfuzianismus und beginnt mit den berühmten Worten: *Renzhichu, Xingbenshan* 人之初, 性本善. Dies bedeutet wörtlich: Am Anfang sind die Menschen gut.

¹⁸⁵ Ju, Ren 居仁: *Renzhichu/Guanhougan* 人之初·观后感 [Überlegungen zum Stück *Renzhichu*], in: Theater Zeitschrift Bd. 3, Nr. 1 戏剧杂志第三卷, 1939.

¹⁸⁶ Das Stück *Die Ersten und die Letzten* wurde nach dem Stück *The First and the Last* von John Galsworthy, *Narzisse* nach dem Stück *Jane Eyre* von Charlotte Brontë adaptiert.

Nachfrage nach diesem Stück war derart groß, dass es in den 1940-Jahren mehrmals nachgedruckt wurde.¹⁸⁷

In der Adaption verlegte Gu Zhongyi den Schauplatz des Originals nach Peking während der Beiyang-Regierungszeit. Im adaptierten Stück verliebt sich der Protagonist, der Sohn des Ministerpräsidenten, in die Tochter eines Grundschullehrers. Aufgrund der alten sozialen Ordnung und Hierarchie endet ihre Liebe jedoch in einer Tragödie. Im Stück wird das Streben nach einer freien Liebe hervorgehoben. Der Protagonist drückte deutlich seine Entschlossenheit zu einer solchen Liebe und Ehe aus: „我是一个自由的人，挑选我自由的配偶。“¹⁸⁸ (Ich bin ein freier Mensch und wähle eine freie Ehepartnerin aus.) Im Vergleich dazu steht im Original: „Frei wie ein Mann will ich wählen, daß diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwimmen.“¹⁸⁹ Die fast wie eine Parole klingende Ausdrucksweise des Protagonisten im adaptierten Stück offenbart die Absicht von Gu Zhongyi, durch das Streben nach einer freien Liebe den Widerspruchsgeist zu betonen.

Selbstmord aus Liebe ist zwar nicht sein repräsentativstes Stück, aber es wurde in den 1940er-Jahren mehrmals auf die Bühne in Shanghai gebracht (Abb. 7) und hat ein respektables Echo gefunden.¹⁹⁰



Abbildung 7: Bühnenfoto von *Selbstmord aus Liebe*¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. Ding, Min 丁敏: *Xile zai zhongguo* 席勒在中国: 1840–2008 [Schiller in China: 1840–2008], Shanghai 2009 (Diss.), S. 22.

¹⁸⁸ Gu, Zhongyi 顾仲彝: *Xunqin* 殉情 [Selbstmord aus Liebe], *Guangming shuju* 光明书局 1940, S. 61.

¹⁸⁹ Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999, S. 53.

¹⁹⁰ Vgl. Zhu, Hua 朱华: „*Gudao*“ *ji lunxian shiqi waiguo xiju gaibian huodong shulue* “孤岛”及沦陷时期外国戏剧改编活动述略 [Zur Adaption der ausländischen Theaterstücke in der „Verlassenen-Insel“ und Besetzten Epoche], in: *Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Shanghai* 上海师范大学学报, 1992 (1), S. 108.

In der Verlassenen-Insel-Epoche, in der es einen ernsthaften Mangel an Theaterstücken gab, leistete Gu Zhongyi einen großen Beitrag zur Entwicklung des Sprechtheaters in China. Seine adaptierten Theaterstücke sind für das Aufblühen des Theaters in Shanghai und die Erforschung der Integration fremder Theatertraditionen und Kulturen von großer Bedeutung.

3.1.2 Aufruf zum Widerstand gegen die japanische Invasion

In den 1930er-Jahren gewann das *Jietouju* 街头剧 (Straßentheater) in hohem Maße an Einfluss auf die chinesische Gesellschaft. Obwohl diese Theaterform heute kaum mehr zu sehen ist, erfüllte sie damals eine äußerst wichtige Funktion in China. Wie der Name dieser Theaterform besagt, handelt es sich dabei um auf der Straße aufgeführte Theaterstücke. Das Straßentheater wird auch *Guangchangju* 广场剧 (Theater auf dem Platz) genannt. Diese Theaterform lässt sich nicht vom Schauplatz her beschränken und ist besonders geeignet für die Aufführung auf der Straße oder auf dem Platz. Das Thema des Straßentheaters dreht sich meistens um die sozialen Gegebenheiten, die dem einfachen Volk am Herzen liegen. In solchen Theaterstücken werden die Zuschauer meistens ermutigt, mit den Darstellern an der Aufführung des Stücks teilzunehmen. Nach der Aufführung diskutieren die Darsteller sogar mit den Zuschauern über die Darstellung. Zur damaligen Zeit war diese Theaterform in China sehr beliebt.

Der chinesische Theaterwissenschaftler Zhu Hengfu vertritt die Ansicht, dass das chinesische Straßentheater aus der Sowjetunion stammt. In den 1920er-Jahren war das Straßentheater in der Sowjetunion äußerst populär, da dort die sozialen Bedingungen und der soziale Hintergrund der chinesischen Realität während des Antijapanischen Kriegs ähnlich waren. Infolgedessen wurde diese Theaterform von den chinesischen Dramatikern, die sich für Revolutionen begeisterten, nach China eingeführt.¹⁹¹ Während des Antijapanischen Kriegs leistete das Straßentheater einen großen Beitrag zum Sieg über japanische Aggressoren, indem an die einfachen Bürger appelliert wurde, für ihr Vaterland zu kämpfen. Dabei zählt der Einakter *Fangxia nide bianzi* 放下你的鞭子 (*Leg deine Peitsche nieder*) zu den bedeutendsten, berühmtesten und einflussreichsten Straßentheaterstücken (Abb. 8).

¹⁹¹ Das Bühnenfoto stammt von der Webseite des Shanghaier Theatermuseums URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/61882025_8e8c_4296_8525_3c2b02337b52.html (Stand: 12/01/2017).

¹⁹² Vgl. Zhu Hengfu 朱恒夫: *E'luosi xiju zai zhongguo de chuanbo* 俄罗斯戏剧在中国的传播 [Die Verbreitung des russischen Theaters in China], in: Spezialausgabe für die Auseinandersetzung mit dem Theaterraustausch zwischen China und dem Ausland 中外互动戏剧研究专辑, *Shanghai fudan daxue chubanshe* 上海复旦大学出版社 2012, S. 114.



Abbildung 8: Foto des Stücks *Leg deine Peitsche nieder*¹⁹³

Dieses Stück erfreute sich in ganz China großer Beliebtheit und wurde unzählige Male aufgeführt. Das Stück *Leg deine Peitsche nieder* sowie die zwei weiteren aus westlichen Literaturwerken adaptierten Stücke *San Jianghao* 三江好¹⁹⁴ und *Zuihou yiji* 最后一计 (*Die letzte Idee*) wurden mit dem Ruf *Haoyiji bianzi* 好一计鞭子 (So eine gute Peitsche) ausgezeichnet. Diese Stücke übten derart starken Einfluss auf die damalige chinesische Gesellschaft aus, dass sie sogar als geistige Waffe im Antijapanischen Krieg fungierten.¹⁹⁵

Das Stück *Leg deine Peitsche nieder* wurde nach der Geschichte von Mignon, die im deutschen klassischen Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–1796) von Goethe enthalten ist, adaptiert. 1932 übersetzte und veröffentlichte Yu Wenbing den Teil über Mignon im Original als Geschichte *Miniang* 迷娘. In der Vorbemerkung dieser Übersetzung wies Yu Wenbing darauf hin, dass das Bild von Mignon bereits seit langem im chinesischen Literaturbereich berühmt sei.¹⁹⁶ Dies ist darin begründet, dass die Geschichte von Mignon vor der Veröffentlichung der Übersetzung mehrmals aufgeführt worden war und sich in China weit verbreitet hatte. Deshalb ist es an dieser Stelle notwendig, zuerst einen Rückblick auf die Verbreitung der Geschichte von Mignon durch das Theater zu geben.

Der berühmte Dramatiker Tian Han war der erste, der die Geschichte von Mignon im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 1928 zum Theaterstück *Meiniang* 眉娘 adaptierte. Tian Han stu-

¹⁹³ Wu, Xiaoyi/Xia, Jin 吴潇怡/夏静: *Ba Jietou dang wutai* 把街头当舞台 [Straße als Bühne] URL: http://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2015-09/03/nw.D110000gmrb_20150903_2-10.htm (Stand: 20/02/2017).

¹⁹⁴ Bei *San Jianghao* handelt es sich um den Namen einer Person.

¹⁹⁵ Vgl. Guan, Jie 关捷: *Zhongguo huaju yu dianying de zuihou yuanlao* – Chen Liting 中国话剧与电影的最后元老 – 陈鲤庭 [Der letzte Veteran des chinesischen Sprechtheaters und Films – Chen Liting], in: Chinesisches Theater 中国戏剧, 2002 (6), S. 53.

¹⁹⁶ Vgl. Yu, Wenbing 余文炳: *Miniang shizhe yi* 《迷娘》识者译 [Miniang Übersetzung], Shanghai xiandai shuju 上海现代书局 1932, S. 2.

dierte von 1916 bis 1922 in Japan, wo er früh die westliche Literatur aufgriff und großes Interesse an Goethe und seinen Literaturwerken zeigte. Im Werk *Sanyeji* 三叶集 (*Klee-Sammlung*), die den Briefwechsel zwischen ihm, Guo Moruo und Zong Baihua¹⁹⁷ von Januar bis März 1920 beinhaltet, ist Goethe Gegenstand der Diskussion. Darauf verwies Tian Han bereits im Vorwort zu dieser Sammlung deutlich.¹⁹⁸ Bei der Auseinandersetzung mit Goethes Werken hinterließ der Charakter Mignon einen starken Eindruck auf Tian Han, sodass ihn der Gedanke, die Figur Mignon eines Tages in sein Theaterstück einzubetten, nicht mehr losließ.¹⁹⁹ Nach seiner Rückkehr nach China beschäftigte sich Tian Han stets mit dem chinesischen Theater. Am 9. November 1928 leitete er die Konferenz für die Gründung der neuen Südchina-Gesellschaft für Film und Theater. Auf dieser Konferenz wurde darüber entschieden, dass in Kürze eine Serie von Theateraufführungen stattfinden sollte. Die ersten Aufführungen dauerten drei Tage an, und zwar vom 15. bis zum 17. Dezember 1928. Bei dieser Gelegenheit konnte Tian Han schließlich seinen Gedanken in die Praxis umsetzen, die Geschichte von Mignon zum Einakter *Meiniang* 眉娘 zu adaptieren.²⁰⁰ Dass Tian Han sich in besonderem Maße für Mignon interessierte, ist wohl darauf zurückzuführen, dass Mignon als eine faszinierende und mysteriöse Figur wahrgenommen werden kann. An der Handlung, in der Wilhelm Mignon von rohen Gauklern loskauft, ist das bewundernswerte Streben nach Gleichheit aller Menschen zu erkennen, das in der damaligen chinesischen Gesellschaft, in der eine starke Hierarchie herrschte, besonders begehrenswert erschien. Deswegen wurde gerade der Teil des Werks um Mignon für das chinesische Theaterstück adaptiert.

Im Stück *Meiniang* wird folgende Geschichte geschildert: *Meiniang* ist die Tochter eines Bauern, die von ihrem Vater, der nach der grausamen Ausbeutung und Unterdrückung durch die Grundherrenklasse mittellos wurde, gezwungenermaßen an einen alten Straßenkünstler verkauft wird. Als Lehrling soll *Meiniang* von diesem Straßenkünstler lernen und dann ihr Können auf der Straße zeigen. Dieser alte Mann ist jedoch sehr habgierig und gefühllos. Auch wenn *Meiniang* krank ist, zwingt er sie zu arbeiten, sodass *Meiniang* bei einer Aufführung in Ohnmacht fällt. Der herzlos wirkende Mann schlägt *Meiniang* mit seiner Peitsche, um sie aufzuwecken. Aus großer

¹⁹⁷ Zong Baihua (1897–1986) war ein chinesischer Ästhetiker, Philosoph und Lyriker. Er studierte von 1920 bis 1925 in Deutschland Philosophie, Ästhetik und Geschichte und ließ sich von Schopenhauer, Goethe und Kant beeinflussen. Er beschäftigte sich unter anderem mit der Goethe-Forschung und publizierte 1932 in China die Monographie *Gede yanjiu* 歌德研究 (*Goethe-Forschung*).

¹⁹⁸ Vgl. Yang, a. a. O., 1982b, S. 324.

¹⁹⁹ Vgl. Wang, Ying/Wu, Kangru 王莹/吴康茹: *Meiniang Meiniang Xiangjie – Lun weilian maisite zhi miniang xingxiang zai xiandai zhongguo jutan de bianyi* 迷娘·眉娘·香姐——论《威廉迈斯特》之迷娘形象在现代中国剧坛的变异 [Mignon Meiniang Xiangjie – Zur Verwandlung der Gestalt Mignon von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im modernen chinesischen Theater], in: Zeitschrift der Universität Dalian 大连大学学报, 2015 (5), S. 41–42.

²⁰⁰ Vgl. Ren, Dong 任动: *Kangzhan shiqi yingxiang zuida de dumuju: Fangxia nide bianzi* 抗战时期影响最大的独幕剧: 放下你的鞭子 [Der einflussreichste Einakter während des Antijapanischen Kriegs: *Leg deine Peitsche nieder*], in: Sichuan Theater 四川戏剧, 2007(6), S. 48.

Wut springt daraufhin ein junger Mann hervor, um dem alten Mann Einhalt zu gebieten. Gleichzeitig schreit er ihn an: „Leg deine Peitsche nieder!“²⁰¹

Zwar griff Tian Han als Erster die Geschichte von Mignon auf, aber die Entstehung und der große Erfolg des Theaterstücks *Leg deine Peitsche nieder* sind dem Dramatiker und Regisseur Chen Liting zu verdanken. Während seines Studiums in Shanghai wurde Chen stark von der linken literarischen Bewegung beeinflusst. Als er 1930 nach dem Studium im Kreis Nanhui der Jiangsu Provinz (heute Bezirk der Stadt Shanghai) als Lehrer tätig war, wurde er vom elenden Leben der Flüchtlinge dort tief erschüttert. Darin fand er wichtige Impulse zum Schreiben und verfasste auf der Grundlage der Geschichte von Mignon²⁰² im Sommer 1931 das Theaterstück *Leg deine Peitsche nieder*, um auf den tatsächlichen Grund für diese hoffnungslose Situation in China einzugehen. Auf seine Einladung kam der Regisseur Zhang Min der Liga linker Theaterleute Chinas nach Nanhui, um das Stück zu inszenieren. Am 10. Oktober 1931 wurde das Stück erfolgreich uraufgeführt. In diesem adaptierten Stück traten nur wenige Figuren auf. Die Handlung ist einfach gehalten und dreht sich um das miserable Leben eines Vaters und seiner Tochter: Ein Mädchen, das auf der Straße seine Kunst zeigt, sieht krank aus, sodass es nicht gut spielen kann. Dann wird das Mädchen von einem alten Mann gepeitscht, was bei den Zuschauern Entrüstung auslöst. Ein junger Mann ruft: „Leg deine Peitsche nieder!“ und prügelt sich mit dem alten Mann. An diesem Punkt bittet das Mädchen den Jungen, den alten Mann loszulassen, weil er sein Vater sei. Das Mädchen erzählt außerdem, dass sie wegen der Kriegsverheerung und der drückenden Steuerlast ihre Heimat verlassen mussten. So wurden sie heimatlos und lebten von der Straßekunst. Obwohl der Vater sie geschlagen hatte, meinte er es gut mit ihr, weil er versuchte, sie dadurch anzuspornen, mehr Geld zu verdienen. Nach diesen Worten weinen der Vater und die Tochter heftig und sie beklagen sich, dass der Himmel ungerecht sei. Der Junge sagt ihnen, dass nicht der Himmel, sondern die bösen Menschen, die die einfachen Leute zum Verlassen ihrer Heimaten gezwungen hätten, daran schuld wären. Die Peitsche solle daher auf diese bösen Menschen zielen.²⁰³

Bei dieser Adaption enthüllte Chen vor allem die Klassenkonflikte und kritisierte die dunkle Gesellschaft unter der Herrschaft der Kuomintang-Partei. Offensichtlich diente die Adaption somit hauptsächlich der Propaganda der Kommunistischen Partei. Angesichts der immer größeren militärischen Expansion Japans standen die Klassenkonflikte in China jedoch nicht mehr im

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Es ist umstritten, ob Chen Liting das Stück *Leg deine Peitsche nieder* auf der Grundlage der Adaption *Meiniang* von Tian Han verfasste. Der Dramatiker Tian Han geht davon aus, dass Chen Liting und Cui Wei seine Adaption einheimisch gemacht und aktuell interpretiert hätten. Chen Liting bestritt diese Aussage jedoch, da er weder die Aufführung von *Meiniang* noch den Theatertext von Tian Han angesehen habe. Auf jeden Fall ist man sich relativ einig, dass der Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe die Handlung dieses Einakters in hohem Maße beeinflusste. Siehe: N.N.: *Fangxia nide bianzi de dansheng jiqi guangfan yanchu* 《放下你的鞭子》的诞生及其广泛演出 [Die Geburt und zahlreiche Aufführungen des Stücks *Leg deine Peitsche nieder*] URL: <http://www.cephistory.org.cn/node2/shds/n1409/u1ai22410.html> (Stand: 17/01/2018)/Budde, a. a. O., S. 325.

²⁰³ Vgl. Ren, a. a. O., S. 48.

Mittelpunkt. Stattdessen spitzten sich die Konflikte zwischen Japan und China zunehmend zu. China befand sich in einer äußerst kritischen Lage. Der Widerstand gegen die japanische Invasion wurde zur wichtigsten und dringendsten Aufgabe des chinesischen Volkes. Vor diesem Hintergrund adaptierte Chen, der sich damals schon der Liga linker Theaterleute Chinas anschloss, in Zusammenarbeit mit anderen Mitgliedern das Stück erneut.²⁰⁴ Nach der Adaption ging es nun um die Konflikte zwischen China und Japan und um den Aufruf zum Widerstand gegen die japanische Aggression. Die Protagonistin Xiangjie und ihr Vater müssen ihre Heimat, im Nordosten verlassen, weil ihre Heimat von den japanischen Soldaten besetzt wurde, die dort grausame Verbrechen begangen haben. Xiangjies Mutter wurde von ebendiesen Soldaten getötet. In diesem adaptierten Stück wird deutlich darauf verwiesen, dass das ganze chinesische Volk zusammenhalten müsse, um den japanischen Imperialismus zu besiegen. Es ist allgemein anerkannt, dass Chens Version die berühmteste ist und als Grundlage der später adaptierten Versionen dient.²⁰⁵

Erwähnenswert ist noch die Fassung des Dramatikers, Darstellers und Regisseurs Cui Wei, der 1936 das Stück *Fangxia nide bianzi* neu adaptierte und ein von ihm und Lü Ji geschriebenes Lied *Xinbian jiuyiba xiaodiao* 新编九一八小调 (*Das neue Liedchen zum Mukden-Zwischenfall*) nahtlos einfügte. Am Anfang des Liedtextes wird die Brutalität der japanischen Soldaten bis in die letzten Feinheiten zum Ausdruck gebracht:

高粱叶子青又青，九月十八来了日本兵。
先占火药库，后占北大营。
杀人放火真是凶，杀人放火真是凶。
中国的军队有好几十万，恭恭敬敬让出了沈阳城!²⁰⁶

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Sorghumblätter wurden grün, die japanischen Soldaten kamen.
Zuerst besetzten sie die Pulverlager, dann eroberten sie das Nord-Hauptquartier.
Sie töteten und verbrannten, wie grausam, sie töteten und verbrannten, wie grausam.
Hunderttausende chinesische Soldaten gaben die Stadt Shenyang ehrfurchtsvoll²⁰⁷ auf!

Nach der Schöpfung dieser Fassung ist es nicht mehr möglich, eine vollständige Statistik darüber zu erstellen, wie viele Personen dieses Stück neu adaptiert haben. Der Herausgeber Yu Ling geht davon aus, dass das Stück unzählige Male aufgeführt worden sei und jede Aufführung eine mög-

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 49.

²⁰⁵ Vgl. Ding, a. a. O., 1986, S. 30.

²⁰⁶ Ren, a. a. O., S. 49.

²⁰⁷ Es handelt sich bei diesem historischen Faktum um die *Budikang zhengce* 不抵抗政策 (Nicht-Widerstandspolitik) der Kuomintang-Partei nach dem Mukden-Zwischenfall. Infolgedessen wurde die Mandschurei zügig von japanischen Truppen besetzt. Zur Ironie der Nicht-Widerstandspolitik der Kuomintang-Partei wird hierbei das Wort „ehrfurchtsvoll“ gebraucht.

liche Adaption vorausgesetzt haben könnte.²⁰⁸ Von der Geschichte von Mignon im Original über *Meiniang* bis *Leg deine Peitsche nieder* fand ein langer Prozess statt, bei dem verschiedene Versionen entstanden, die überall in China aufgeführt wurden. An der Adaption haben verschiedene Theaterleute gearbeitet. Daher ist das Stück *Leg deine Peitsche nieder* bereits die Leistung einer kollektiven Bemühung.

Es muss an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, wie wichtig und einflussreich das Stück *Leg deine Peitsche nieder* während des Antijapanischen Kriegs war. Mit seinem zunehmenden guten Ruf wurde das Stück durch antijapanische Theatertruppen in ganz China ununterbrochen aufgeführt und weit verbreitet. Zahlreiche Jugendliche sind – von diesem Stück angeregt und ermutigt – für das Vaterland an die Front gezogen. Darüber hinaus fanden auch chinesische Künstler in diesem Stück Impulse für ihr künstlerisches Schaffen. Der renommierte chinesische Maler Xu Beihong hat für die Darstellerin Wang Ying, die Xiangjie spielte, ein Gemälde namens *Leg deine Peitsche nieder* geschaffen (Abb. 9), das im Jahr 2007 für ca. neun Millionen USD in Hongkong versteigert wurde, wodurch ein neuer Rekord für eine Versteigerung eines chinesischen Gemäldes aufgestellt wurde.²⁰⁹



Abbildung 9: Wang Ying, das Gemälde *Leg deine Peitsche nieder* und Xu Beihong²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. You, Jing 尤兢: *Dazhong juxuan* 大众剧选 [Auswahl populärer Theaterstücke], Shanghai 1937, S. 18-19.

²⁰⁹ Zur Versteigerung des berühmten Gemäldes von Xu Beihong URL: http://art.china.cn/mjda/2009-03/04/content_2770355.htm (Stand: 12/2/2017).

²¹⁰ Zeng, Wei/Sheng, Hui 曾伟/盛卉: *Fenghuo zhaoliang wutai chunqiu* 烽火照亮舞台春秋 [Kriegsfeuer erleuchtet die Bühne] URL: <http://politics.people.com.cn/n/2015/0826/c1001-27519204.html> (Stand: 12/02/2017).

Der berühmte Schriftsteller Yu Dafu schrieb für das Stück zwei Gedichte.²¹¹ Darüber hinaus wurde das Stück nicht nur in China aufgeführt, sondern auch im Ausland. 1942 wurde es in den USA sogar im Weißen Haus aufgeführt und von dem damaligen Präsidenten Franklin Delano Roosevelt eingehend gelobt.²¹² Insgesamt gesehen hat das Stück einen äußerst bedeutsamen Wert für das chinesische Volk.

Das Stück *Wilhelm Tell* (1804) von Schiller wurde durch Chen Baichen und Song Zhidi 1938 in China auf die Bühne gebracht, um das chinesische Volk zum Widerstand gegen die japanische Invasion aufzurufen. Aufgrund der frühen Übersetzung und Vorstellung hatte das Stück vor der Inszenierung im Kreis der patriotischen Intellektuellen bereits große Aufmerksamkeit erregt. Die chinesische Übersetzung des Werks durch Ma Junwu erschien im Jahr 1915.²¹³ Bis 1941 wurde diese Fassung mindestens vier Mal nachgedruckt und war deshalb einflussreich.²¹⁴ Der bedeutende Schriftsteller und Journalist Zheng Zhenduo bezeichnete das Theaterstück *Wilhelm Tell* als das berühmteste Stück von Schiller. Darüber hinaus ist noch zu erwähnen, dass der deutsche Film *Wilhelm Tell* 1925 nach China importiert wurde. Der Name des Films wurde nach dem chinesischen Geschmack zu *Yishi Tui'er* 义士退尔 (*Der Held Tell*) umbenannt. Dieser Film wurde im Shanghai-Theater vorgeführt, brachte aber nur wenige Zuschauer in das Kino.²¹⁵ Erwähnenswert ist auch, dass Xiang Zihe aufgrund seiner Vorliebe für das Stück und der Unzufriedenheit mit der Übersetzung von Ma Junwu eine neue Übersetzung anfertigte und 1936 veröffentlichte. Danach adaptierten die Dramatiker Chen Baichen und Song Zhidi *Wilhelm Tell* zu dem antijapanischen Stück *Minzu wansui* 民族万岁 (*Lang lebe die Nation*). Das adaptierte Theaterstück erschien 1938. Im Unterschied zum erfolglosen Film *Der Held Tell* erfreute sich die Aufführung des adaptierten Stücks *Lang lebe die Nation* (Abb. 10) in China großer Beliebtheit.

²¹¹ Vgl. Ren, a. a. O., S. 49.

²¹² Vgl. ebd., S. 50.

²¹³ Die Übersetzung erschien 1915 zuerst in der Zeitschrift *Dazhonghua zazhi* 大中华杂志 (*Zeitschrift des Reichs der Mitte*). 1925 erschien diese Übersetzung als Sonderabdruck.

²¹⁴ Vgl. Wei, Maoping 卫茂平: *Xile xiju zai zhongguo – Cong qishi dao dangxia de fanyi ji yanjiu shuping* 席勒戏剧在中国 – 从起始到当下的翻译及研究述评 [Schillers Theaterstücke in China – Überblick über ihre Übersetzungen vom Anfang bis zur Gegenwart], in: Zeitschrift der Universität Dongnan 东南大学学报, 2012 (5), S. 95.

²¹⁵ Vgl. Ye, Juan 叶隽: *Tui'er jingxiang de zhongguo bianxing jiqi suo fanying de wenhua zhuanxi* 退尔镜像的中国变形及其所反映的文化转移 [Die Verwandlung der Gestalt Wilhelm Tell in China und der davon reflektierte kulturelle Transfer], in: Zeitschrift der Pädagogischen Universität Nanjing 南京师范大学学报, 2011 (2), S. 149.

《民族萬歲》

1938 年話劇《民族萬歲》劇照
陳白塵、宋之的編劇。王蘋、魏鶴齡主演。



Abbildung 10: Bühnenfoto von *Lang lebe die Nation*²¹⁶

Der Dramatiker Chen Baicheng führte als Grund für diese Adaption an, dass Song Zhidi und er damals keine Alternativen fanden und die Situation dringlich gewesen sei. Der *Shanghai yeyu juren xiehui* 上海业余剧人协会 (Shanghai Amateurtheaterverband) benötigte nach der Ankunft seiner Mitglieder in Chongqing dringend ein Stück und entschied sich schließlich dazu, *Wilhelm Tell* umzuarbeiten.²¹⁷ Zwar war die Entscheidung für die Adaption des Stücks in gewissem Maße ein Zufall, aber gleichzeitig macht sie auch deutlich, dass das Drama *Wilhelm Tell* in China schon weit verbreitet war. Sonst wäre den Dramatikern in diesem dringenden Fall vermutlich nicht zwingend der Gedanke an *Wilhelm Tell* gekommen. Dass die bedeutenden Dramatiker Chen Baichen und Song Zhidi, die diese Adaption vornahmen, schließlich dieses deutsche Bühnenwerk für die Adaption auswählten, bedeutet zugleich, dass die deutsche Literatur in China bereits damals eine wichtige Stellung eingenommen hatte.²¹⁸

Obwohl die Adaption in Eile vorgenommen wurde, erzielte das Stück in China einen großen Publikumserfolg. Der ersten Aufführung wurde zugesprochen, einen Grundstein für die Thea-

²¹⁶ Chu, Lili 褚黎丽: *Song Zhidi yibai zhounian* 宋之的一百周年 [Gedenken zum 100. Geburtstag von Song Zhidi] 2014. Im Bild stehen *Minzu wansui* (der Name des Theaterstücks), die Adaptionenautoren Chen Baichen und Song Zhidi sowie die Schauspieler Wang Ping und Wei Helin.

²¹⁷ Vgl. Bu, Zhongkang (Hrsg.) 卜仲康(编): *Chen Baichen zhuanji* 陈白尘专集 [Chen Baichen Sammlung], *Jiangsu renmin chubanshe* 江苏人民出版社 1983, S. 23.

²¹⁸ Vgl. Ye, a. a. O., S. 150.

terbewegung im großen Hinterland gelegt zu haben.²¹⁹ Es ist notwendig, darauf zu verweisen, dass Chongqing zu den Großstädten zählte und die Menschen dort verhältnismäßig gut gebildet waren, sodass das Stück für diese Zuschauergruppe ohne Weiteres zu verstehen war. Überraschenderweise fand das Stück auch in anderen, kleineren Orten großen Anklang. Als „eine unbekannte Schauspieltruppe“ für die Aufführung des Stücks *Lang lebe die Nation* im Kreis Lu der Provinz Sichuan ankam, stellte die regionale Zeitung das Stück mit folgenden Worten vor: „Wie können wir verlorenes Gebiet wiedergewinnen? Wie können wir alle Feinde töten? Wie können wir den endgültigen Sieg erzielen? Alle Antworten bekommen Sie im Theaterstück *Lang lebe die Nation*.“²²⁰

In Schillers Original geht es um den gleichnamigen Schweizer Nationalhelden, der zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert gelebt haben soll. Neben Wilhelm Tell selbst gehören insbesondere sein Gegenspieler Hermann Gessler, Werner Freiherr von Attinghausen, Ulrich von Rudenz sowie zahlreiche Bauern, Handwerker und Landsleute aus der Schweiz zu den handelnden Personen. Das Stück beschäftigt sich vor allem mit dem Widerstand gegen machtgierige Unterdrücker. Nach der Adaption handelt das Stück von Personen verschiedener Gesellschaftsklassen aus dem Nordosten Chinas nach dem Mukden-Zwischenfall. Sie wollen nicht mehr unter der Unterdrückung der japanischen Soldaten leiden und schließen sich zusammen, um Widerstand gegen die Invasion zu leisten. Im adaptierten Theaterstück erhält der Protagonist Wilhelm Tell den chinesischen Namen Wei Dapeng und sein Gegenspieler, Hermann Gessler, wird als Kapitän der japanischen Soldaten, Tufei Zhengxiong, dargestellt. Im Stück wird beschrieben, dass die japanischen Soldaten nach dem Mukden-Zwischenfall grausame Taten an den Bürgern im Nordosten Chinas begingen. Wei Dapeng, der Protagonist, ist ein begabter Bogenschütze und hat ein tapferes und hilfsbereites Wesen. Er rettet das Leben seines Landsmannes Bao Wenxin, der einen japanischen Soldaten tötete, weil dieser seine Frau vergewaltigen wollte. Seinem Freund Shi Guoxiong, der einmal sehr reich war, ist von den japanischen Soldaten großer Schaden zugefügt worden. Er versucht, Wei Dapeng zu überzeugen, dem geheimen Verein *Qingfengling* 清风岭 (Brise-Gebirge) beizutreten und zusammen mit anderen Mitgliedern Widerstand gegen die japanische Unterdrückung zu leisten. Wei Dapeng lehnt diesen Vorschlag ab, da er nur ein friedliches Leben führen möchte, aber die japanischen Soldaten lassen ihn nicht aus den Augen. Der Kapitän Tufei Zhengxiong zwingt ihn, auf einen Apfel zu schießen, der auf dem Kopf seines Sohnes liegt. Nachdem Wei Dapeng den Apfel heruntergeschossen hat, wird er dennoch festgenommen. Wei Dapeng nutzt daraufhin seine Chance und erschießt den Feind Tufei Zhengxiong. Damit überlebt er und entscheidet sich zugleich dafür, im heimlichen Verband gegen die japanische Aggression zu kämpfen. Letztlich halten die Bewohner zusammen, egal ob reich oder arm,

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ *Luxian minbao* 泸县民报 [Volkszeitung vom Kreis Lu] vom 3. Juli 1938.

jung oder alt. Alle vereinen sich zum Widerstand gegen die japanischen Soldaten und zerschmettern erfolgreich einen wichtigen Festungsturm. Am Ende des Stücks rufen alle „*Zhonghua minzu wansui* 中华民族万岁“²²¹ (Lang lebe die chinesische Nation). Dabei geht die Sonne auf.

Im adaptierten Stück wird die Wichtigkeit der Solidarität betont. Es wird an das chinesische Volk appelliert, zusammen Widerstand gegen die japanische Invasion zu leisten. Die Dramatiker versuchten dadurch, Akzente auf die Herausbildung einer Einheitsfront des Antijapanischen Kriegs zu setzen, was auf die damaligen historischen Verhältnisse zurückzuführen ist. Wegen der ausgedehnten Invasion der japanischen Truppen in China wurde die Einheitsfront gegen Japan von der Kommunistischen Partei in der *Bayi xuanyan* 八一宣言 (1. August-Erklärung) 1935 vorgeschlagen.²²² Nach langwierigen Verhandlungen der Kommunistischen Partei und der Kuomintang-Partei wurde im Jahr 1937 die Einheitsfront gegründet. Dies signalisierte, dass nun offiziell eine Zusammenarbeit beider Parteien gegen die japanische Invasion begann.²²³ Zu dieser Zeit war es im Sprechtheater ein wichtiges Ziel, alle Chinesen, egal aus welcher Partei oder Gesellschaftsklasse sie stammten, dazu aufzurufen, zusammen gegen die Japaner zu kämpfen. Kurzum sollte die Einheitsfront in den Vordergrund gestellt werden. Das adaptierte Stück *Lang lebe die Nation*, das im Jahr 1938 inszeniert wurde, hat deshalb die Solidarität und Zusammenarbeit hervorgehoben. Über diese Adaption hat Chen Baichen die folgende Meinung geäußert:

„Obwohl es sich bei diesem Stück nur um ein historisches Faktum über den Bauernselbstverteidigungskrieg handelt, ist es aber sehr repräsentativ. Zu dieser Revolutionsgruppe gehören verschiedene Gesellschaftsklassen wie zum Beispiel Landbesitzer, Bauern, Arbeiter, furchtloser Held sowie Kollaborateure der chinesischen Armee. Trotz verschiedener Gesellschaftsklassen haben sie alle ein gemeinsames Ziel: Unter dem Motto ‚Widerstand gegen die Invasion‘ kämpfen alle zusammen. Hier werden die Völker nicht mit einem Seil gefesselt und gezwungen, an die Front zu gehen. Hier wird auch keine Propaganda für die Anti-japanische Freiwillige Partei gemacht. Dennoch treten im Stück die Bewohner aus drei Dörfern der Anti-japanischen Freiwilligen Partei bei. Welche Kraft hat sie dazu angetrieben? – Ganz einfach, die politische Mobilisierung [...]. Wie befreunden sich die Führer verschiedener Gesellschaftsklassen? Hilft hier die Lehre der Anordnung? Die Antwort darauf ist ganz einfach: Es braucht eine offene Haltung, gegenseitige Verständigung, keine Vorurteile und eine felsenfeste Solidarität.“²²⁴

²²¹ Chen, Baichen/Song, Zhidi 陈白尘/宋之的: *Minzu wansui* 民族万岁 [Lang lebe die Nation], *Shanghai zazhi gongsi* 上海杂志公司 1938, S. 122.

²²² Vgl. Wei, Junneng 韦俊能: *Dierci guogong hezuo yu kangri zhanzheng* 第二次国共合作与抗日战争 [Zur zweiten Zusammenarbeit der Kommunistischen Partei und der Kuomintang und zum Antijapanischen Krieg], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Huiyang 惠阳师专学报, 1986 (2), S. 14.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ *Xinshubao* 新蜀报 [Xinshu Zeitung] 1938.

3.2 Überlegungen zur Beliebtheit von Goethe und Schiller in China

Wie die *Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China I* zeigt, wurden die Literaturwerke von Goethe und Schiller in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts am häufigsten adaptiert. Aber warum waren Goethe und Schiller so beliebt in China? Den naheliegendsten Grund mag der hohe literarische und künstlerische Wert ihrer Literaturwerke darstellen, der eine große Aufmerksamkeit der chinesischen Intellektuellen, wie zum Beispiel Guo Moruo oder Tian Han, erregte und deren künstlerisches Schaffen signifikant beeinflusste. Daneben sind noch drei weitere wichtige Gründe zu nennen: Erstens sind Goethe und Schiller die deutschen Schriftsteller, die schon früh, und zwar in der Qing-Dynastie, in China vorgestellt wurden. Zugleich wurden ihre wichtigen Werke ebenfalls früh in China eingeführt und ins Chinesische übersetzt. Es sollte an dieser Stelle wiederholt werden, dass ab dem Ersten Opiumkrieg (1839–1842) in China die Tür zum Westen geöffnet wurde. Wegen der Niederlage im Krieg entschloss sich die Regierung der Qing-Dynastie, fortschrittliche Techniken und Naturwissenschaften aus Deutschland zu übernehmen, was auch zur Vermittlung der deutschen Literatur führte. Im Jahr 1878 schrieb der Diplomat Li Fengbao zum ersten Mal den Namen Schillers. 1890 zeichnete Zhang Deli die Handlung des Theaterstücks *Wilhelm Tell* auf. 1903 übersetzte Zhao Bizhen die vom japanischen Schriftsteller Daqiao Xintailang verfasste Sammlung *Deyizhi wenhao liuda jiazhuan* 德意志文豪六大家传 (*Sammlung der Biographien von sechs bedeutenden deutschen Schriftstellern*). In dieser Sammlung gab es ein Kapitel speziell über Schiller, in dem Schillers Lebenslauf und seine Literaturwerke ausführlich vorgestellt wurden. 1915 übersetzte Ma Junwu Schillers Meisterwerk *Wilhelm Tell* und veröffentlichte seine Arbeit in der Zeitschrift *Dazhonghua zazhi* 大中华杂志 (*Zeitschrift des Reichs der Mitte*) in sechs Folgen. Diese Übersetzung fand ein großes Echo in China und zählte zu den erfolgreichsten Übersetzungen vom Ende der Qing-Dynastie bis zur Bewegung des vierten Mai 1919.²²⁵

Wie zuvor bereits Schillers Name wurde auch Goethes Name zum ersten Mal vom Diplomaten Li Fengbao niedergeschrieben.²²⁶ Im Werk *Sammlung der Biographien von sechs bedeutenden deutschen Schriftstellern* wurden auch Goethe und seine Literaturwerke detailliert aufgeführt. Der erste, der Goethes Werke übersetzte, war Ma Junwu. Zwischen 1902 und 1903 übersetzte er einen Ausschnitt der Gedichte Ossians aus *Die Leiden des jungen Werthers* und die Mignon-Gedichte aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ins Chinesische. Die Übersetzung der Gedichte wurde in die *Majunwu shigao* 马君武诗稿 (*Gedichtsammlung von Ma Junwu*) aufgenommen,

²²⁵ Vgl. Mo, Xiaohong 莫小红: *Xile zai jinxindai zhongguo de jieshou* 席勒在近现代中国的接受 [Die Rezeption von Schiller im modernen China], in: Zeitschrift der Universität Anhui 安徽大学学报, 2014 (5), S. 65.

²²⁶ Vgl. Wang, Yingjie 王英杰: *Gede zai zhongguo de chuanbo yu jieshou* 歌德在中国的传播与接受 [Die Verbreitung und Rezeption von Goethe in China], in: Zeitschrift der Sozialen Berufsschule Chongqing 重庆社会工作职业学院学报, 2004 (2), S. 60.

die 1914 veröffentlicht wurde.²²⁷ In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden Goethes Werke von drei weiteren Schriftstellern übersetzt: von Su Manshu 1911 in *Chaoyin* 潮音 (*Wellenton*), von Ying Shi 1914 in *Deshi hanyi* 德诗汉译 (*Chinesische Übersetzung der deutschen Lyrik*), von Zhou Xiujuan 1917 in *Oumei mingjia duanpian xiaoshuo* 欧美名家短篇小说 (*Sammlung der Erzählungen von europäischen berühmten Schriftstellern*).²²⁸ Die Übersetzung des Romans *Die Kameliendame* wurde im Jahr 1899 veröffentlicht und läutete in China eine neue Ära der literarischen Übersetzung ein. Die Werke von Goethe und Schiller zählen damit zu den ersten nach China übermittelten und ins Chinesische übersetzten Werken. Da sie bereits Anfang des 20. Jahrhunderts zugänglich waren, konnten sie sich in China weit verbreiten. Einen ersten Höhepunkt erfuhr die Übersetzung der Werke Goethes und Schillers schließlich nach der Bewegung des vierten Mai 1919.²²⁹

Im Weiteren lebten Goethe und Schiller in einem Zeitalter, in dem Deutschland politisch zerrissen war und die feudale autokratische Herrschaft brutal erschien. Angesichts dieser aussichtslos wirkenden Situation in Deutschland brachten Goethe und Schiller ihren Wunsch nach Freiheit durch ihre Literaturwerke zum Ausdruck. Dies lässt sich insbesondere an Schillers Werken zeigen. Im modernen China sind ähnliche Ereignisse festzustellen. Nach Niederlagen in den Kriegen, wie in den zwei Opiumkriegen (1839–1842/1856–1860) und dem Ersten Japanisch-chinesischen Krieg (1894–1895), ging China allmählich in eine halb-koloniale und halb-feudale Gesellschaft über. Angesichts der unfähigen und korrupten Regierung der Qing-Dynastie, der jahrelangen chaotischen Kriege verschiedener Kriegsherren der Beiyang-Regierung und der Invasion der Imperialisten wurde das chinesische Volk in dieser dunklen Zeit einer dauerhaften Unterdrückung ausgesetzt.²³⁰ Aufgrund der ähnlichen sozialen Situation waren die Werke von Goethe und Schiller vom chinesischen Publikum ohne weiteres aufzunehmen und erfreuten sich dort großer Beliebtheit.

Der dritte Grund für die Beliebtheit der Werke Goethes und Schillers ist darin zu finden, dass die Themen der Literaturwerke beider Schriftsteller besonders den Zeitgeist in China trafen. Als Beispiel ist die Rezeption des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* zu nennen. Im Jahr 1922 wurde die chinesische Übersetzung des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* durch den berühmten Schriftsteller Guo Moruo veröffentlicht. Diese vollständige Übersetzung erhielt in der chinesischen Gesellschaft ein bemerkenswertes Echo und fand bei den chinesischen Lesern großen Anklang. Ihr Erfolg rückte den bedeutenden deutschen Dichter Goethe vermehrt ins Blickfeld der chinesischen Leser. Obwohl unterdessen auch andere Übersetzungsversionen²³¹ er-

²²⁷ Vgl. Yang, a. a. O., 1982b, S. 323.

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Vgl. Yang, a. a. O., 1982b, S. 325.

²³⁰ Vgl. Mo, a. a. O., S. 70.

²³¹ Dabei handelt es sich vor allem um die Übersetzung von Huang Lubu (Longhu-Verlag, 1928), Luo Mu (Beixin-Verlag, 1931), Fu Shaoxian (Weltverlag, 1931), Qian Tianyou (Qiming-Verlag, 1936) usw. Siehe: Yang, a. a. O., 1982b, S. 326.

schiene, war die Übersetzung von Guo Moruo die einflussreichste und bekannteste Fassung. Von 1922 bis 1932 wurde seine Übersetzung mehr als fünfzig Mal nachgedruckt. Die Begeisterung der Chinesen für diesen Roman ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass die Themen des Romans den Zeitgeist um die Bewegung des vierten Mai 1919, nämlich Anti-Feudalismus und Streben nach Freiheit, genau widerspiegeln. Der Protagonist Werther, der für eine freie Liebe sogar sein eigenes Leben aufgibt, ermutigte zahlreiche chinesische Leser, die unter feudalen Ehen und der feudalen Gesellschaftsordnung leiden mussten, für sich selbst zu kämpfen und Widerstand gegen den Feudalismus zu leisten.²³² Diese Werther-Leidenschaft hat außerdem großen Einfluss auf das literarische Schaffen vieler wichtiger chinesischer Schriftsteller wie Xiang Peiliang, Mao Dun, Cao Xuesong usw. ausgeübt und die Entwicklung der neuen Literatur in China gefördert.²³³ Unter dem Einfluss des Romans wurde das Genre des Briefromans in China populär. Nicht wenige berühmte Schriftsteller, wie Guo Moruo, Bing Xin, Xiang Peiliang usw., haben auch Briefromane verfasst.²³⁴ Bei Schiller ist eine ähnliche Verbindung festzustellen. Das Thema der Freiheit durchzieht fast sein gesamtes Werk. Der bedeutende Dramatiker Tian Han bewertete Schiller als „einen Mann, der lebenslang für Freiheit kämpft“²³⁵. Nach Tian Hans Meinung handle das Stück *Wilhelm Tell* von Einwohnern, die zwar nicht rebellisch und nur einfache Leute seien, die sich aber, wenn ihr ruhiges Leben von anderen gestört und gefährdet werde, furchtlos für die Revolution einsetzten.²³⁶ Der Kampf um die Befreiung in *Wilhelm Tell* entsprach genau dem Zeitgeist der antijapanischen Aggression seit den 1930er-Jahren in China, weil sich das chinesische Volk zu diesem Zeitpunkt mit der japanischen Invasion konfrontiert sah. Deshalb erscheint es nicht verwunderlich, dass dieses Stück von den chinesischen Dramatikern Chen Baichen, Song Zhidi und Xiang Peiliang während des Antijapanischen Kriegs adaptiert und inszeniert wurde, um das chinesische Volk zum Widerstand gegen die japanische Aggression aufzurufen.

²³² Vgl. Yang, a. a. O., 1982b, S. 326.

²³³ Vgl. Huang, Yi/Wei, Maoping 黄艺/卫茂平: *Gede zai zhongguo* 歌德在中国 [Goethe in China], in: Wenbei: Vergleichende Literatur und Kultur 文贝:比较文学与比较文化, 2013 (Z1), S. 172-173.

²³⁴ Vgl. Yang, a. a. O., 1982a, S. 100.

²³⁵ Redaktionsausschuss (Hrsg.) 本书编委会 (编): *Tian Han quanji dishi siju* 田汉全集·第十四卷 [Das Gesamtwerk von Tian Han, Bd. 14], *Shijiazhuang huashan wenyi chubanshe* 石家庄: 花山文艺出版社 2000, S. 388.

²³⁶ Vgl. ebd.

3.3 Interkulturelle Adaptionenweise zu dieser Zeit

Seit jeher beschäftigt sich die Übersetzungstheorie mit der Debatte über freie und wörtliche Übersetzung. Dies bedeutet, dass bei der Übersetzung die Frage gestellt wird, inwieweit diese dem Original treu bleiben soll. Im Unterschied dazu handelt es sich bei der interkulturellen Adaption um eine interkulturelle Praxis, die Zeit und Ort überschreitet und relativ unabhängig von dem Originaltext ist. So vertritt der berühmte Dramatiker Hong Shen bei der Umarbeitung des Dramas *Lady Windermere's Fan* von Oscar Wilde die folgende Meinung:

„Die Übersetzung des Theaterstücks ist äußerst schwierig, weil die fremden Sitten und Gebräuche eines anderen Landes nicht leicht für das Zielpublikum zu verstehen sind. Wenn man sich möglichst nah an das Original hält, fühlen sich die Leser verwirrt. In diesem Fall sind Fußnoten und Erläuterungen bei der Übersetzung notwendig. Aber diese Methode ist nicht geeignet für die Bühne. Gezwungenermaßen kommt man auf die Idee der Um-Übersetzung. Bei der Um-Übersetzung kommt es darauf an, nicht steif am Original zu bleiben, sondern es umzuarbeiten, damit die Zuschauer alles ohne weiteres verstehen können. Das Stück *Der Fächer der jungen Madame* ist kein Stück der Übersetzung, sondern ein Stück der Um-Übersetzung. Im Stück werden Ortsnamen, Personennamen, Kleinigkeiten im Alltagsleben geändert. Nur der Geist des Originals und die Haupthandlung werden beibehalten. Die Um-Übersetzung ist nur geeignet für die Aufführung. Wenn man den literarischen Wert des Literaturwerks einschätzen will, muss man das englische Original lesen.“²³⁷

Daraus geht hervor, dass Leser meistens mehr Zeit für das Verstehen einer fremden Kultur aus einem übersetzten Literaturwerk haben, während dem Zuschauer bei der Aufführung eines Theaterstücks wenig Zeit bleibt, um die fremden kulturellen Elemente im Stück zu verstehen. Deshalb kommt es bei der interkulturellen Adaption darauf an, dass die Handlung dem lokalen Milieu angepasst und auf die Erwartung des Zielpublikums hin bearbeitet wird. Verkürzt ausgedrückt, unterscheidet sich die Adaption von der Übersetzung vor allem darin, dass bei der Adaption die Frage, ob das adaptierte Stück dem Original treu bleiben soll, nicht mehr zentral ist. Die Adaption befindet sich häufig in einem kontinuierlichen Wandel, in dem der Text immer wieder neu bearbeitet wird, sodass der Text ständig verändert und transformiert wird. Es kann sogar zu einem komplett neuen Text kommen. Dieser komplexe Prozess lässt sich auf keinen klaren Ausgangspunkt zurückführen.²³⁸

²³⁷ Hong, a. a. O., S. 80.

²³⁸ Vgl. Zhang, Yingjin 张英进: *Gaibian he fanyi zhongde shuangchong zhuanxiang yu kuaxueke shijian: cong shashi biya xiju dao zaoqi zhongguo dianying* 改编和翻译中的双重转向与跨学科实践: 从莎士比亚戏剧到早期中国电影 [Dualer Transfer und interdisziplinäre Praxis in der Adaption und Übersetzung: von Shakespeares Theaterstücken bis zu frühen Filmen in China], in: *Literatur- und Kunstforschung* 文艺研究, 2008(6), S. 33.

Trotz Unterschieden zwischen Übersetzung und Adaption weisen diese auch Ähnlichkeiten auf. Sowohl bei der Übersetzung als auch bei der interkulturellen Adaption ist der Frage nicht auszuweichen, wie man mit der fremden Kultur umgehen sollte. Seit 1990, als Susan Bassnet und Andre Lefevere den „Cultural Turn“ in die Übersetzungswissenschaft eingeführt haben, wird die Übersetzung nicht nur als Prozess der linguistischen Umkodierung, sondern auch als Prozess des kulturellen Transfers gesehen.²³⁹ Die Unterschiede zwischen verschiedenen Kulturen stellen den Übersetzer vor die Entscheidung, ob sich seine Übersetzung der Ausgangskultur annähern oder diese fernhalten soll. In diesem Zusammenhang hat der amerikanische Linguist Lawrence Venuti 1995 in seinem Buch *The Translator's Invisibility: A History of Translation* die Begriffe „Domestication“ und „Foreignisation“ zum ersten Mal verwendet und erklärt. In Wirklichkeit stammen beide Begriffe direkt von dem deutschen Philosophen und Theologen Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher versuchte, aus der hermeneutischen Sicht der Übersetzungsproblematik heraus die Frage zu beantworten, ob sich die Übersetzung dem Original unterwerfen oder ob sich das Original der Übersetzung unterordnen müsse.²⁴⁰ So schrieb er: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“²⁴¹ Venuti interpretierte Schleiermachers Meinung wie folgt:

„[...] a domesticating practice, an ethnocentric reduction of the foreign text to receiving cultural values, bringing the author back home, and a foreignising practice, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, sending the reader abroad.“²⁴²

Venuti zufolge ist zu erschließen, dass es sich bei „Domestication“-Strategie um eine Übersetzungsstrategie handelt, deren Ziel die Bewahrung der Kultur der Zielsprache darstellt, während die „Foreignisation“-Strategie versucht, die Kultur der Ausgangssprache zu schützen und zu vermitteln.²⁴³ Um die adaptierten Stücke in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf der Bühne in China systematisch einordnen zu können, werden die Konzepte in der Übersetzung probeweise auf die Adaption übertragen.²⁴⁴ Die interkulturelle Adaption lässt sich im Umgang mit der fremden Kultur in drei Typen teilen: in die ausgangskulturorientierte Adaption, die zielkulturorientierte Adaption sowie die drittkulturorientierte Adaption. Offensichtlich handelt es sich bei

²³⁹ Vgl. Lefevere, Andre/Bassnet, Susan: Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The ‚Cultural Turn‘ in Translation Studies, in: Translation, History and Culture, hrsg. von Andre Lefevere und Susan Bassnet, London 1990, S. 1.

²⁴⁰ Vgl. Wilss, Wolfram: Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart 1977, S. 33.

²⁴¹ Ebd., S. 35.

²⁴² Venuti, Lawrence: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Oxon 1995, S. 15.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Es ist darauf zu verweisen, dass bei der Auseinandersetzung mit der Adaption Anleihen von Theorien aus anderen Bereichen üblich sind. Zum Beispiel schlug der Translationswissenschaftler Lawrence Venuti vor, dass der Prozess der Adaption als textuelle Transposition der formalen und thematischen Interpretanten bei der Übersetzung betrachtet werden könne. Siehe: Brenzel, Stefanie: *Theatrical Adaptations of Shakespeare in Canada in the Early Twentieth Century*, Bielefeld 2017 (Diss.), S. 40-47.

dem ersten Typ, der ausgangskulturorientierten Adaption, um eine Form der Adaption, bei der die Ausgangskultur an erster Stelle steht. Dabei kommt es auf die Darstellung der fremden Kultur im Land der Zielsprache an. Personen- und Ortsname, Zeit, Sitten und Gebräuche sowie die Handlung bleiben fast unverändert. Nur wenige Details werden bearbeitet. Bei der zielkulturorientierten Adaption hingegen werden wesentliche Änderungen vorgenommen, um das adaptierte Stück vollständig an die Zielkultur anzupassen. Personen- und Ortsname, Zeit, Sitten und Gebräuche sowie Handlung werden der Zielkultur entsprechend in großem Ausmaß einheimisch gemacht. Bei dem dritten Typ, der drittkulturorientierten Adaption, wird sowohl auf die Ausgangskultur als auch auf die Zielkultur Rücksicht genommen. Das Wichtigste dabei ist, dass die Stellen, die den Traditionen und sozialen Verhältnissen der Zielkultur widersprechen, geändert werden. Diese drei Typen der Adaption werden im Folgenden anhand von drei Beispielen im Einzelnen erläutert, indem die adaptierten Theatertexte mit den deutschsprachigen Originalen verglichen werden. Dabei wird den Fragen nachgegangen, wie die damaligen Dramatiker bei der Adaption mit der fremden Kultur umgingen.

3.3.1 Ausgangskulturorientierte Adaption: *Die Leiden des jungen Werthers*

Ausgangskulturorientierte Adaptionen finden sich in der chinesischen Literaturgeschichte vor allem bei den von der Neuen-Kultur-Bewegung stark beeinflussten Stücken der 1920er-Jahre. Die Neue-Kultur-Bewegung war eine weit verbreitete soziale Bewegung mit dem Ziel der Schaffung einer neuen, auf westlichen Standards, wie Demokratie und Wissenschaftlichkeit, basierenden Kultur in der Republik China der 1910er- und 1920er-Jahre. Unter dem Einfluss der Neuen-Kultur-Bewegung wurden die traditionelle chinesische Kultur und Literatur kritisiert, während großer Wert auf die westliche Kultur gelegt wurde. Aus der Perspektive der damaligen chinesischen Elite, darunter Lu Xun und Liu Bannong, sollte das Original aus dem Westen bei der Übersetzung an erster Stelle stehen. Auch die Theaterkünstler, die ihre Hochschätzung für westliche Kultur und Literatur ausdrücken wollten, maßen dem Original bei der Adaption selbstredend die größte Bedeutung bei, um den Zuschauern die neu eingeführte westliche Theaterform in ihrer ursprünglichen Atmosphäre zeigen zu können. Als Beispiel ist *Die Leiden des jungen Werthers* zu nennen.

Zu Beginn der 1930er-Jahre konnten sich die linken Theaterleute bei der Adaption der ausländischen Literaturwerke wie *Im Westen nichts Neues* und *Bergarbeiter* auch an der Ausgangskultur orientieren. Diese Theaterstücke, die der Propaganda der Kommunistischen Partei dienten, wurden meistens in Eile inszeniert und sehr schnell von der Kuomintang-Partei verboten. Aus diesem Grund wurden die meisten Theatertexte nicht überliefert. Da die Theatertexte von *Xixian wu*

zhanshi 西线无战事 (*Im Westen nichts Neues*) und Tankengfu 炭坑夫 (*Bergarbeiter*)²⁴⁵ nicht erhalten geblieben sind, wurde die Vermutung der Autorin der vorliegenden Arbeit aufgrund weniger einschlägiger Kommentare und Bühnenfotos aufgestellt. Insgesamt haben ausgangskulturorientierte Stücke nur einen kleinen Teil der interkulturellen Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgemacht. Als Beispiel wird im Folgenden *Die Leiden des jungen Werthers* eingehender untersucht.

3.3.1.1 Handlung

In China wurde dieser Roman in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts zur Vier-Akt-Tragödie umgearbeitet. Der adaptierte Theatertext, der von einer aussichtslosen Liebe handelt, ist verhältnismäßig stark an die Kultur der Ausgangssprache angelehnt: Ein junger, sensibler Mann, der Protagonist Werther, verliebt sich in Lotte, die leider einem anderen Herrn versprochen ist und diesen auch heiratet. Verzweifelt versucht Werther, sich aus ihrem Bann zu befreien. Nach ein- einhalb Jahren sieht er keinen anderen Ausweg mehr, als sich zu erschießen.

Der adaptierte Theatertext beginnt mit einem Dialog zwischen Werther und einem Bauern. Die im Original durch die an Werthers besten Freund Wilhelm geschriebenen Briefe vermittelte Vorgeschichte, die die Beziehung zwischen Werther, Lotte und Albert beinhaltet, wird somit durch den Dialog zwischen Werther und dem Bauern offenbart. Zuerst erzählt der Bauer Werther seine Geschichte und seinen Kummer, dann ist Werther von dessen Unglück tief gerührt und vertraut sich dem Bauern ebenfalls an. Im Original vergleicht Werther sich selbst mit dem Bauern: „Ja so ist mir’s gegangen, so wird mir’s gehen, und ich bin nicht halb so brav, nicht halb so entschlossen als der arme Unglückliche, mit dem ich mich zu vergleichen mich fast nicht getraue.“²⁴⁶ Im adaptierten Stück fungiert dieser Satz als entscheidender Anstoß. Werther erzählt erst nach dem Anhören der Geschichte des Bauern seine eigene Geschichte.

Nach der Adaption:

维 哟，朋友，你竟也这样的不幸吗？但是，你莫难过，请你不要这样难过……哟，不幸的朋友！我们的命运终究是……

²⁴⁵ Die Namen beider Theaterstücke orientieren sich am Original. Dabei ist zu erwähnen, dass sie auf der Basis der japanischen Übersetzung umgearbeitet werden könnten. Nach der Aufzeichnung sollte das Mitglied der Shanghaier Kunst-Theatergruppe Tao Jingsun die japanische Übersetzung von *Im Westen nichts Neues* von Murayama Tomoyoshi, Anhänger des Marxismus, ins Chinesische übertragen und bearbeiten. Es ist darauf zu verweisen, dass es sich bei dieser japanischen Übersetzung des Originals nicht um den Roman, sondern um das bereits von Murayama Tomoyoshi umgearbeitete Theaterstück *Im Westen nichts Neues* handelt. Beim anderen Stück *Bergarbeiter* wird nicht deutlich angegeben, ob dieses ebenfalls auf der Grundlage der japanischen Übersetzung umgearbeitet wurde. Dennoch ist der Gebrauch des Worts „炭坑夫 たんこうふ“ nur in der japanischen Sprache aufzufinden. In China wird das Wort Kuanggong 矿工 verwendet, um Bergarbeiter bzw. „炭坑夫 たんこう“ zu bezeichnen. Daher ist anzunehmen, dass das in China inszenierte Stück *Bergarbeiter* auch auf der japanischen Übersetzung beruhen könnte. Siehe: Peng, a. a. O.

²⁴⁶ Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther*, Essen: Magic Bookworld Verlag 2015, S. 56.

农 维特先生你为什么也这样难过？你说我们的命运终究是……你说[我们]两字，我不知道什么意思？啊，维特先生，你定然也有不如意的事情在身边，我已经告诉了你，你也就告诉了我吧！

维 是的，我不瞒你说，我也有不幸的事情在身上，就是你不叫我告诉你，可我听了你的诉述后，我也要自动的来告诉你了[...] 我讲给你听 [...] ²⁴⁷

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Werther: Oh, Freund, sind Sie auch so unglücklich? Aber, seien Sie nicht traurig, seien Sie bitte nicht so traurig ... Oh, mein unglücklicher Freund! Unser Schicksal ist letztendlich ...

Bauer: Oh, Herr Werther, warum sind Sie auch so traurig? Sie haben gerade gesagt, dass unser Schicksal letztendlich ... Sie haben „wir“ gesagt. Was bedeutet das? Ah, Herr Werther, Ihnen ist bestimmt auch etwas Unglückliches passiert. Ich habe Ihnen meine Geschichte schon erzählt. Erzählen Sie mir bitte Ihre!

Werther: Ja, ich will Ihnen nichts verschweigen. Auch mir ist etwas Unglückliches passiert. Auch wenn Sie nicht danach gefragt haben, meine Geschichte zu erzählen, möchte ich mich Ihnen anvertrauen [...]. Ich erzähle Ihnen alles [...].

Nach dem Satz „Ich erzähle Ihnen alles“ wird den Zuschauern nicht nur die komplexe Beziehung zwischen Werther, Lotte und Albert, sondern auch Werthers großer Kummer und seine Entscheidung zum Weggehen in direkter Rede geschildert. Daraufgehend wird ein Dialog zwischen Werther, Lotte und Albert im Mondlicht geführt. Der Inhalt des adaptierten Dialogs orientiert sich am Brief des ausgangssprachlichen Originals vom 10. September 1771, in dem an Lottes verstorbene Mutter erinnert wird. Unmittelbar nach diesem Dialog verlässt Werther Lotte, ohne sich zu verabschieden. Damit wird der erste Besuch beendet.

Der Großteil des zweiten Aktes lässt sich nicht im Original finden, sondern wurde von Cao Xuesong original geschaffen. Er versuchte damit das Ziel zu erreichen, den ersten und den dritten Akt zu verbinden. Als Brücke ist der zweite Akt unentbehrlich. Im zweiten Akt werden die Zuschauer darüber informiert, dass Werther Lotte für fast ein Jahr lang verlassen hat und bald wieder zurückkommen wird. Der Teil über Werthers Arbeitserlebnis im Original wird im adaptierten Stück aber nicht erwähnt. Im Stück befinden sich zuerst nur Lotte und Albert im Korridor:

开幕时，绿蒂坐窗外廊中的小椅上阅读 [...] 阿伯尔上，在厅中一看，无人，面部略现无神色；待目光注视到廊上，见绿蒂，微笑 [...] ²⁴⁸

²⁴⁷ Cao, a. a. O., S. 7-8.

²⁴⁸ Ebd., S. 23.

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Beim Öffnen des Vorhangs liest Lotte ein Buch auf dem Stuhl draußen im Korridor [...] Albert tritt auf. Er blickt ins Wohnzimmer und niemand ist da. Er sieht ein bisschen lustlos aus. Wenn er den Blick auf den Korridor richtet, sieht er Lotte und lächelt dann [...].

Im Dialog erwähnen Albert und Lotte Werther so häufig, dass viele wichtige Informationen über ihn verraten werden:

阿 [...] 维特临去的前夜是九月十日, 那夜我们在草场上谈心的情景, 我还记得很清楚, 仿佛是昨天的事情一样。曾几何时, 却已过了快近一年了。
[...]
阿 真的, 前天维特不是曾有信来, 说他就要离开那边而仍归到此地来吗?
绿 信上确是这样说的; 但不晓得他究竟要到几时才来。
阿 我想, 也许这几天, 他总要来快了。²⁴⁹

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Albert: [...] Die Nacht vor Werthers Weggehen war der 10. September. Ich kann mich noch deutlich an unser Gespräch im Mondlicht erinnern, als ob das alles gestern passiert wäre. Aber die Zeit vergeht so schnell, dass fast ein Jahr schon vorbei ist.
[...]
Albert: Wirklich? Werther hat im Brief von vorgestern erwähnt, dass er zurückkehren wird, oder?
Lotte: Ja. Er hat es so im Brief geschrieben. Aber man weiß nicht genau, wann er wirklich zurückkommen wird.
Albert: Ich glaube, er wird wohl in einigen Tagen kommen. Er wird allerdings bald zurückkommen.

Dann kommen Lottes Geschwister und das Dienstmädchen: „六个小弟妹, 由外跳着笑着而入 [...] 女仆由内上“²⁵⁰ (Hüpfend und lachend kommen die sechs Geschwister herein [...] Das Dienstmädchen tritt von innen auf).

Ein Dialog über das Essen findet zwischen den Kindern, Lotte und dem Dienstmädchen statt. Später kommt der Amtmann (Lottes Vater) dazu: „老法官由外入 [...] 全场人都立起来接老法官“²⁵¹ (Der alte Amtmann kommt von außen herein [...] Alle stehen auf, um den alten Amtmann zu empfangen). Der alte Amtmann spricht mit Lotte und Albert nur kurz. Danach kon-

²⁴⁹ Ebd., S. 26-27.

²⁵⁰ Ebd., S. 27-29.

²⁵¹ Ebd., S. 23.

zentriert sich die Handlung wieder auf die Kinder und das Dienstmädchen. Die Szene des Ballspiels erfüllt die Funktion, das Gesprächsthema wieder auf Werther zu richten:

香 这个小皮球倒很轻巧，还是新的呢，少爷，是谁买给你的？

甲 呀，这还是去年维特哥哥买给我的，我一直藏着没有拿出来玩。

[...]

香 不要淘气，维特哥哥买的，大家可以拍，不过不要弄破就好了。

甲 呀，真的，怎么维特哥哥一去，到如今还没有来呢？

乙 呀，维特哥哥怎么会还不来呢？

丙 听说维特哥哥已经死了。以后恐怕永远不会来了！

香 没有这句话，你听见那一个说的？

[...]

甲：你不要这样瞎讲，等维特哥哥来了，我一定要告诉他。²⁵²

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Xiang: Dieser kleine Ball ist sehr fein verarbeitet und noch neu. Mein junger Herr, wer hat Ihnen den Ball geschenkt?

Jia: Ach, den hat mir Vetter Werther im letzten Jahr geschenkt. Ich habe ihn sehr gut aufbewahrt und noch nie damit gespielt.

[...]

Xiang: Seien Sie bitte brav! Da dieser Ball von Herrn Werther gekauft wurde, dürfen alle damit spielen. Passt nur darauf auf, den Ball nicht kaputt zu machen.

Jia: Ah, wirklich. Warum ist Vetter Werther bis heute noch nicht zurückgekommen?

Yi: Ja, warum ist er noch nicht zurückgekommen?

Bing: Ich habe gehört, Vetter Werther ist schon tot. Er wird nie zurückkommen!

Xiang: Nein. Aber woher wissen Sie das?

[...]

Jia: Quatsch! Wenn Vetter Werther kommt, werde ich ihm das sagen.

Durch diese Adaption dreht sich das Gesprächsthema wieder um Werther, womit Werthers Auftritt später verknüpft wird. Schließlich kommt Werther: „女仆拍球，小孩子们拍手称好，未几，维特由外入“²⁵³ (Das Dienstmädchen spielt Ball und die Kinder klatschen bewundernd Beifall. Nach einer Weile kommt Werther von außen hinein.) Anschließend führt Werther mit Albert und dem Amtmann ein Gespräch über die Pistole. Im Original findet diese Konversation schon bei Werthers erstem Besuch statt und wird im Brief vom 12. August 1771 beschrieben. Cao Xuesong fügte diese Handlung jedoch erst bei dem zweiten Besuch in das Stück ein. Er hat dies wie folgt begründet:

²⁵² Ebd., S. 34-35.

²⁵³ Ebd.

„Ich habe die Handlung über die Pistole in den zweiten Akt eingebettet. Die Zeit und der Ort dieser Handlung im Original sind anders als hier. Aber das ist kein Problem. Im Hinblick auf die Technik des Theaters soll dieses Mittel verwendet werden. Die Zeit und der Ort dieser Zwischenfälle im Original sind eigentlich vor dem ersten Akt des Stücks geschehen. Wenn wir diesen Akt vor dem ersten Akt hinzufügen, lohnt es sich aus dem ökonomischen Gesichtspunkt aber nicht.“²⁵⁴

Mit dem Auftritt verschiedener Figuren wird die Handlung vorangetrieben. Insgesamt besteht der zweite Akt aus drei Dialogen, nämlich dem Dialog zwischen Lotte und Albert, dem Dialog zwischen Lotte, dem Dienstmädchen und Lottes Geschwistern sowie schließlich dem Dialog zwischen Werther, Lotte, Albert, den Kindern und dem Amtmann.

Die Handlung des dritten und vierten Aktes der Adaption orientiert sich am Original und bleibt fast unverändert, nur die Reihenfolge verschiedener Ereignisse wurde geändert. Der dritte Akt beginnt im Arbeitszimmer mit einem Dialog zwischen Lotte und Albert über Werthers Verteidigung des jungen Bauern, der wegen eines Mordes vor Gericht gebracht wurde. Dann bittet Albert Lotte, dass sie sich nicht mehr so häufig mit Werther treffen solle. Lotte sagt weinend zu. Danach muss Albert wegen seiner Geschäfte in die Nachbarschaft reisen und verabschiedet sich von Lotte.

Im Original geht aus dem Brief vom 20. Dezember 1772 hervor, dass sich Werther und Lotte an diesem Tag getroffen haben. Lotte bittet Werther bei dieser Gelegenheit, vor dem Weihnachtsabend nicht mehr zu ihr zu kommen.²⁵⁵ Das zweite Mal treffen sie sich allerdings bereits am 21. Dezember, denn Werther ignoriert Lottes Bitte und kommt dennoch zu ihr, nachdem er sich für seinen Selbstmord entschieden und den letzten Brief an Lotte geschrieben hat.²⁵⁶ Im adaptierten Stück werden diese zwei Treffen zu einem vereint. Im Original endet das erste Treffen mit den folgenden Worten: „Nur das, Werther, dass Sie nicht eher kommen als Weihnachtsabend! – Er wollte antworten, und Albert trat in die Stube [...] Albert lud ihn zu bleiben, er aber, der nur ein unbedeutendes Kompliment zu hören glaubte, dankte kalt dagegen und ging weg.“²⁵⁷

Im adaptierten Stück geht Werther danach aber nicht weg, sondern wird von Lotte beruhigt, so dass er dort bleibt und Gedichte vorliest:

绿 啊，你不要误会，维特，实在你的精神太错乱了；你回去好静静地修养着，圣诞节早上你又可来了 [...] 维特，你今天为什么喜欢说这些无头无脑的话呢？你的身子恐怕是已有了病了。
维 我有什么病？我没有什么病！

²⁵⁴ Ebd., S. 7.

²⁵⁵ Vgl. Goethe, a. a. O., S. 74-75.

²⁵⁶ Vgl. ebd., S. 78-79.

²⁵⁷ Ebd., S. 76.

绿 你安息地坐坐，我请你定一定神。啊，你还是看一回子书吧，把你的思路暂时归放到书里去。

维 看书啊，有什么可看呢？

[...]

绿 啊，有了，在我那抽斗中，你从前译了些莪相的诗稿还放在里面，我还不曾读过，因为我总想听你的口中读出；但是从你送给了我以后，总没有得到好的机会。

[...]

维 好，我就来读吧 [...] ²⁵⁸

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Lotte: Ah, verstehen Sie mich nicht falsch, Werther, Sie sind wirklich irrsinnig. Gehen Sie zurück und ruhen Sie sich gut aus. Am Weihnachtsmorgen können Sie wiederkommen [...].

Werther, warum sagen Sie heute gern so etwas Komisches? Ich befürchte, Sie sind krank.

Werther: Was für eine Krankheit? Ich bin nicht krank!

Lotte: Setzen Sie sich ruhig, beruhigen Sie sich bitte! Ah, lesen Sie eine Weile Bücher und stecken Sie Ihren Kopf vorläufig in die Bücher!

Werther: Bücher lesen. Was gibt es da schon Interessantes zu lesen?

[...]

Lotte: Ah, ich habe eine gute Idee. In meiner Schublade liegt Ihre Übersetzung einiger Gedichte Ossians, die ich bis heute noch immer nicht gelesen habe. Ich hoffe immer darauf, sie von Ihnen vorgelesen zu bekommen. Aber seitdem Sie mir die geschenkt haben, habe ich dazu noch nie eine Gelegenheit gehabt.

[...]

Werther: Gut, dann lese ich vor [...].

Dadurch werden das erste und das zweite Treffen in der Adaption zu einem Treffen zusammengeschlossen. Nach dem Vorlesen der Gedichte können beide ihre wahren Gefühle nicht mehr unterdrücken, sodass Werther „seine Arme um sie her [schlang], [er] presste sie an seine Brust und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen.“²⁵⁹ Lotte widersteht und sagt: „das ist das letzte Mal! Werther! Sie sehn mich nicht wieder.“²⁶⁰ Verzweifelt nimmt Werther Abschied von Lotte: „Lebe Wohl, Lotte! Auf Ewig lebe wohl!“²⁶¹ Der dritte Akt des adaptierten Stücks endet ebenfalls genau mit diesen Worten.

Der vierte Akt orientiert sich am Ende des Originals. Die meisten Dialoge in diesem Akt wurden von Cao Xuesong nach dem Original adaptiert. Darüber hinaus ist noch darauf hinzuweisen, dass Werther im Original durch Briefe alles vermittelt, was er erzählen möchte. Zum Beispiel konnte

²⁵⁸ Cao, a. a. O., S. 61.

²⁵⁹ Goethe, a. a. O., S. 84.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd., S. 85.

Werther sich zwar nicht persönlich von Lotte verabschieden, aber er hat seine letzten Worte ohne Vorbehalt in einem Brief an Lotte ausgedrückt. Um es zu ermöglichen, den Inhalt des Briefs auf der Bühne zu zeigen, hat Cao Xuesong diesen Teil auf folgende Weise adaptiert:

维（无聊地在室中徘徊一晌）呀，信还没有写完，就此来结束了吧！（在桌前坐下，续写遗书，写毕，即拿信笺折好放入信封内。后思不对，乃复将信笺抽出，用呜咽之声，痛读一遍）
亲爱的绿蒂：
[...] ²⁶²

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Werther: (auf und ab im Zimmer gehend, gelangweilt) Ah, den Brief habe ich noch nicht fertig geschrieben, ich muss ihn zu Ende bringen! (sich vor den Tisch setzend und den Brief weiterschreibend. Nach der Fertigstellung des Briefs steckt er ihn in den Umschlag. Nach kurzem Überlegen glaubt er, dass etwas nicht stimmt. Er zieht den Brief wieder aus dem Umschlag und liest ihn nochmal weinend vor sich hin).
Liebe Lotte,
[...]

Da der Inhalt vieler Briefe auf der Bühne präsentiert werden muss, hat Cao Xuesong die Szene so adaptiert, dass Werther einen großen Teil der Briefe im Sterben liegend selbst vorliest. Im Original hat sich der Protagonist Werther über dem rechten Auge durch den Kopf geschossen und sein Gehirn war herausgetrieben. Deshalb ist es für Werther unmöglich, noch viel zu sprechen. Cao Xuesong hat die Szene daher adaptiert:

过一回儿，乃渐渐移步至柜前，将手枪拿着准备自杀，自对枪口准胸膛，机关一动，即可结束此生命 [...] 言罢，即毅然将手枪举起，对准胸前，砰然一响，即倒地上，在椅子周围辗转呻吟，状甚可怜。²⁶³

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Nach einer Weile bewegt er sich langsam bis vor den Schrank. Die Pistole nehmend, will er Selbstmord begehen. Er richtet die Pistole auf seine Brust. Wenn er den Auslöser zieht, kann er sein Leben ohne weiteres beenden [...] Nach diesen Worten hebt er die Pistole entschlossen auf und richtet sie auf seine Brust. Nach einem „Bumm“ fällt er auf den Boden. Er stöhnt und krampft sich in der Nähe eines Stuhls. Er sieht sehr mitleiderregend aus.

²⁶² Der Inhalt des Briefs wird hier weggelassen. Erwähnenswert ist es, dass dieser an Lotte geschriebene Brief dem Original im Großen und Ganzen treubleibt. Nur die Länge des Briefs wird geändert, weil er im Original zu lang und nicht geeignet für die Bühne ist. Siehe: Cao, a. a. O., S. 8.

²⁶³ Cao, a. a. O., S. 81.

Durch diese Adaption ist die Möglichkeit viel größer, dass Werther nicht sofort stirbt, sondern noch viele Worte sprechen kann. Cao Xuesong hat diese Möglichkeit zudem noch mit folgenden Worten begründet:

„Vielleicht wird man daran zweifeln, dass Werther noch so viel sprechen kann, nachdem er angeschossen ist. Aber in der Wirklichkeit ist es durchaus möglich. Zum Beispiel konnten die Menschen beim Massaker vom 30. Mai²⁶⁴ ohne Pause die kämpferische Parole ausrufen, obwohl sie mehrmals angeschossen wurden und schwer verletzt waren. Deshalb ist es ganz normal, dass Werther nach dem Schuss noch viel zu sprechen vermag.“²⁶⁵

Im Original hat Werther vor seinem Tod einen Brief an Albert hinterlassen. Im Brief hat er folgendes geschrieben:

„Ich habe dir übel gelohnt, Albert, und du vergibst mir. Ich habe den Frieden deines Hauses gestört, ich habe Misstrauen zwischen euch gebracht. Lebe wohl! Ich will es enden. O dass ihr glücklich wäret durch meinen Tod! Albert! Albert! Mache den Engel glücklich! Und so wohne Gottes Segen über dir!“²⁶⁶

Der Inhalt dieses Briefs wird im adaptierten Text dadurch vermittelt, dass Werther persönlich vor seinem Tod zu Albert spricht:

呀，阿伯尔！我……我久已对你不起，你……你容恕了我吧！（面现期求状）我把你，把你家中的和平……扰乱了……我……我使了你们夫妇不和。请了……我不再……从此我不再扰乱你们了……啊，我愿我这……这一死（声哀极，并发抖）你们……你们可以……可以得享幸福……得享永久的幸福！阿伯尔！呀，阿伯尔呀……从今后，我……我把爱她的这颗心，完全交给你（略顿）是呀……请你把我……把我这颗爱她的心，好好地……好好地收藏起来……并请你……无时无刻……不带着我这颗血淋淋的心代我爱她。²⁶⁷

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Ah, Albert! Ich... ich muss mich bei dir entschuldigen, vergib mir bitte! (bittend) Ich habe den Frieden deines Hauses gestört und ich habe Misstrauen zwischen euch gesät. Ich werde euch nicht mehr... nicht mehr stören... Ah, hoffentlich könnt ihr durch meinen Tod für immer glücklich sein! (Stimme äußerst traurig und zitternd) Albert! Ah, Albert... Von heute an überlasse ich dir mein Herz, mit dem ich sie liebe (kurze Pause)... Ja, bewahre dieses Herz sorgfältig... Ich bitte dich, die ganze Zeit... mit meinem blutigen Herz sie zu lieben.

²⁶⁴ Hierbei handelt es sich um das Massaker, bei dem die mit Briten besetzten Polizeikräfte der Stadt Shanghai am 30. Mai 1925 das Feuer auf streikende chinesische Arbeiter und Studenten in Shanghais Internationaler Konzession eröffneten und mehrere Demonstranten töteten. Das Massaker führte zu einer großen Massenbewegung gegen den Imperialismus in ganz China.

²⁶⁵ Cao, a. a. O., S. 9.

²⁶⁶ Goethe, a. a. O., S. 89.

²⁶⁷ Cao, a. a. O., S. 87.

Im Vergleich mit dem Original ist festzustellen, dass der Inhalt des Briefs an Albert nach der Adaption fast vollständig übermittelt wird. Das Ende des adaptierten Stücks bleibt fast unverändert wie im Original, dass Werther in Begleitung vom Amtmann, von dessen ältesten Söhnen und Albert seine letzte Zeit verbringt.

3.3.1.2 Sprache

Die Sprache im adaptierten Stück weist vor allem zwei Merkmale auf: Erstens ist die Sprache vom westlichen Sprachstil geprägt, zweitens wird im Stück auch Dialekt verwendet. Im Folgenden werden einige Beispiele genannt und analysiert.

Die Verwendung der stilistisch westlichen Ausdrucksweise lässt sich hauptsächlich am langen Attribut mancher Sätze im adaptierten Stück erkennen. Eigentlich bestehen Attribute in der chinesischen Sprache aus einzelnen Wörtern und fallen deshalb ziemlich kurz aus. Ab dem 20. Jahrhundert wurde das Attribut unter dem Einfluss wörtlicher Übersetzungen westlicher Literatur allerdings immer länger, da indoeuropäische Sprachen wie Englisch und Deutsch in ihrer Grammatik über attributive Relativsätze verfügen.²⁶⁸ Als Beispiel ist ein Satz im adaptierten Stück zu nennen: „横竖迟早终要离开她的，不如爽爽快快地 [...] 离开住在此地的不能为我所有的绿蒂!“²⁶⁹ (Früher oder später muss ich sie verlassen, lieber verlasse ich Lotte, die hier wohnt und mir nicht gehört, so schnell wie möglich!) Offensichtlich besteht das Attribut „住在此地的不能为我所有的“ (die hier wohnt und mir nicht gehört) nicht aus einzelnen Wörtern sondern aus zwei Sätzen. Das Attribut wirkt daher besonders lang, was insgesamt den Eindruck erweckt, dass der Satz nicht flüssig gestaltet zu sein scheint. Kurzum kann die Integration der westlichen Ausdrucksweise einerseits die chinesische Sprache bereichern, aber andererseits kann sie auch bis zur Unbegreiflichkeit führen.

Darüber hinaus weist die Sprache des adaptierten Stücks noch das Merkmal des Wu-Dialekts²⁷⁰ auf. Sowohl das Hochchinesische als auch der Wu-Dialekt werden in der Adaption verwendet. Der Bearbeiter Cao Xuesong stammt aus Suzhou, wo der Wu-Dialekt gesprochen wird. Viele Wörter und Sätze kommen daher nur im Wu-Dialekt vor und weisen teilweise große Unterschiede zum Hochchinesischen auf. Als Beispiel ist der Satz „那末爸爸恐怕就要来快了“²⁷¹ (Dann kommt Papa wohl sehr bald) zu nennen. Im Wu-Dialekt spricht man von *laikuai* 来快 (bald kommen). Im Unterschied dazu spricht man im Hochchinesischen von *kuailai* 快来

²⁶⁸ Vgl. Zhu, Yifan 朱一凡: *Fanyi yu xiandai hanyu de bianqian* 翻译与现代汉语的变迁 (1905–1936) [Zum Wandel der Übersetzung und der modernen chinesischen Sprache (1905–1936)], *Beijing waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe* 北京外语教学与研究出版社 2011, S. 149–150.

²⁶⁹ Cao, a. a. O., S. 11.

²⁷⁰ *Wuyu* 吴语 (Wu-Dialekt) ist eine Gruppe von Dialekten der chinesischen Sprache, die in China um die Mündung des Jangtse herum, vor allem im Süden der Provinz Jiangsu, in den meisten Gebieten von Shanghai und der Provinz Zhejiang gesprochen werden.

²⁷¹ Cao, a. a. O., S. 29.

(kommen bald). Demnach wird die Reihenfolge vertauscht. Außerdem kommen die spezifischen Wörter des Wu-Dialekts nicht selten im Stück vor, zum Beispiel das Wort *baixiang* 白相²⁷² (spielen), das im Hochchinesischen *wan* 玩 lautet. Um ein ungezogenes Kind zu beschreiben, wird in der Adaption *Pishajing* 皮煞精²⁷³ (Bengel), ein Wu-Dialekt-Wort, verwendet. Beispiele für die Verwendung des Wu-Dialekts gibt es in der Adaption zahlreich, weshalb an dieser Stelle nur einige exemplarisch genannt werden.

Die Vermischung vom Hochchinesischen und Dialekt reflektiert die damals schon laufende systematische Verbreitung der nationalen Sprache durch das Bildungsministerium der Republik China seit den 1920er-Jahren, die eine gemeinsame Sprache des chinesischen Volks zum Ziel hatte. Es ist darauf zu verweisen, dass der Peking-Dialekt im Jahr 1924 als Grundlage für das standardisierte Hochchinesisch festgelegt wurde,²⁷⁴ das, wie erwähnt, in Bezug auf Aussprache und Grammatik einen großen Kontrast zu Dialekten im Süden wie dem Wu-Dialekt darstellt. Bei der Adaption des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* 1928 befand sich die Verbreitung und Förderung des Hochchinesischen noch in ihrem Anfangsstadium. In diesem Kontext ist die Verwendung des Wu-Dialekts durch den Bearbeiter Cao Xuesong nachvollziehbar.

Insgesamt stellen die Vermischung der westlichen mit der chinesischen Ausdrucksweise und die Vermischung des Hochchinesischen mit Dialekten, was zu einer Unbegreiflichkeit der Theaterstücke führen kann, ein häufiges Phänomen in der unreifen Phase des chinesischen Sprechtheaters dar.²⁷⁵

3.3.1.3 Sitten und Gebräuche

Generell ist zu beobachten, dass Cao Xuesong die Sitten und Gebräuche des Originals nicht gemäß den chinesischen Traditionen verändert hat. Zum Beispiel wird Weihnachten im Original häufig erwähnt, das zwar ein äußerst wichtiges Fest im Westen darstellt, aber den damaligen chinesischen Zuschauern fremd war. Dennoch wird dieses Fest im adaptierten Stück beibehalten.

Als weiteres Beispiel kann die Szene über das Mittagessen genannt werden.

Im Original:

„Ich bitte um Vergebung“, sagte sie, „dass ich Sie hereinbemühe und die Frauenzimmer warten lasse. Über dem Anziehen und allerlei Bestellungen fürs Haus in meiner Abwesenheit

²⁷² Ebd., S. 32.

²⁷³ Ebd., S. 43.

²⁷⁴ Vgl. Ruan, Guijun 阮桂君: *Minguo shiqi guoyu de chuanbo* 民国时期国语的传播 [Zur Verbreitung der nationalen Sprache in der Republik China (1912–1949)], in: Yangtze-Fluss Akademie 长江学术, 2007 (3), S. 112.

²⁷⁵ Vgl. Chen, Xi 陈曦: *Huaju yuyan de lanshang yu chengshu* 话剧语言的滥觞与成熟 [Anfang und Reife der Sprache des Sprechtheaters], *Beijing tuanjie chubanshe* 北京团结出版社 2013, S. 9.

habe ich vergessen, meinen Kindern ihr Vesperbrot zu geben, und sie wollen von niemanden Brot geschnitten haben als von mir“.²⁷⁶

Nach der Adaption:

绿 你们既然大家都要吃, 好, 我就先给你们吃吧! (转向女仆) 香儿, 你把小孩子放下, 到里边去拿一块香甜的面包出来。

[...]

(女仆拿着面包及刀上)

绿 不要吵, 面包拿来了, 大家来吃吧! (接过面包及刀)

香 让我来切给他们吃吧。(原将面包及刀接过来)

众 嗯! (撒娇地说) 我们不要, (向着绿蒂) 我们要姐姐切着给我们吃。

绿 不要性急, 自然我要来切给你们! ²⁷⁷

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Lotte: Da ihr alle essen wollt, bereite ich sofort das Essen für euch zu! (sich dem Dienstmädchen zuwendend) Xiang'er, lass die Kinder hier und hol ein süßes Brot heraus.

[...]

(Das Dienstmädchen bringt Brot und Messer)

Lotte: Seid ruhig, Brot ist da, kommt zum Essen! (Brot und Messer entgegennehmend)

Xiang: Lassen Sie mich das Brot schneiden! (Brot und Messer annehmend)

Die Kinder: Eh! (Mit verwöhntem Ton) Nein, (sich Lotte zuwendend), wir wollen nur das Brot essen, das von der Schwester geschnitten ist.

Lotte: Keine Sorge! Natürlich schneide ich das Brot für euch!

Es ist allgemein bekannt, dass die Leute in China und im Westen aufgrund des geographischen Unterschiedes unterschiedliche Essgewohnheiten haben. Reis ist in den meisten Teilen Chinas das Grundnahrungsmittel. Im Gegensatz dazu gilt im Westen das Brot als Grundnahrungsmittel. In China bezeichnet man beispielsweise „Yumi zhixiang 鱼米之乡“ (Land voller Fische und Reis) als einen reichen Ort. Im Englischen lautet die entsprechende Wendung „a land flowing with milk and honey“. Wie das Beispiel zeigt, hat Cao Xuesong die Szene des Mittagessens bei der Adaption nicht gemäß den chinesischen Essgewohnheiten umgearbeitet, sondern die westlichen Essgewohnheiten in der Adaption beibehalten.

Darüber hinaus wird der westliche Stil der Ausstattung der Zimmer immer wieder hervorgehoben. Die Szenen, insbesondere das Arbeitszimmer von Lotte und das Schlafzimmer von Werther, werden nach dem westlichen Stil ausgestattet:

²⁷⁶ Goethe, a. a. O., S. 12

²⁷⁷ Cao, a. a. O., S. 30.

布景——一间西式的书斋，右通外房 [...] 正中置寝榻一座，两旁布满一色白漆的西式几椅 [...] ²⁷⁸ (Bühnenbild: Ein nach dem westlichen Stil ausgestattetes Arbeitszimmer, das rechts mit einem anderen Zimmer verbunden ist [...] In der Mitte ist ein Sofa. An den beiden Seiten des Sofas befinden sich weiß gestrichene Stühle im westlichen Stil [...]).

布景——一间西式的寝室 [...] 右为白漆几椅，左为红木书柜，书柜旁置精致之靠椅一双，书柜上有装订优美之诗集数部，并有墨水瓶钢笔信笺信封 [...] ²⁷⁹ (Bühnenbild: Ein nach dem westlichen Stil ausgestattetes Schlafzimmer [...] Rechts sind die weiß gestrichenen Stühle, links ist ein Bücherregal aus Rotholz. Neben dem Regal sind zwei raffinierte Lehnstühle. Auf dem Regal sind sehr schön geheftete Gedichtsammlungen und Tintenfässer, Füllfederhalter, Briefpapier sowie Briefumschläge [...]).

Offensichtlich versuchte Cao Xuesong, den chinesischen Zuschauern zu zeigen, wie die Menschen im Westen leben. Dennoch hat er ein typisch chinesisches Möbelstück hinzugefügt, und zwar das *Hongmu shugui* 红木书柜 (Regal aus Rotholz). Das Material des Regals ist das kostbare Rotholz, das zumeist nur bei wohlhabenden Familien in China aufzufinden ist. Der Grund besteht wohl darin, dass Cao Xuesong die Szene einerseits möglichst westlich gestalten, aber andererseits darauf aufmerksam machen wollte, dass beide Protagonisten aus wohlhabenden Familien stammen. Da die Zuschauer die westliche Ausstattung nicht gut kannten, fügte Cao Xuesong das kostbare chinesische Möbelstück hinzu.

Aufgrund des kulturellen Unterschiedes und wegen der mangelnden Kenntnisse über die Feste im Westen könnte Cao Xuesong bei der Adaption sogar einen Fehler gemacht haben. Nach der deutschen Tradition findet die Bescherung am Weihnachtsabend statt. Deshalb bittet Lotte im Original Werther darum, vor dem Weihnachtsabend nicht mehr zu kommen: „>>Donnerstagabend<<, sagte sie, >>ist Weihnachtsabend, da kommen die Kinder, mein Vater auch, da kriegt jedes das Seinige, da kommen Sie auch – aber nicht eher<<.“²⁸⁰ Aber nach der Adaption wird Weihnachtsabend einfach durch *Shengdanjie* 圣诞节 (Weihnachten) ersetzt:

„叫你到圣诞节那天来，在圣诞节之前总不要来。要是你能听话时，我还要送些玩意儿给你。到了那天圣诞节，[...] 各人来拿各人的礼物，你也来拿你的礼物 [...]“²⁸¹

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

„Ich habe Ihnen schon gesagt, dass Sie an Weihnachten kommen sollen. Vor Weihnachten dürfen Sie nicht kommen. Wenn Sie auf mich hören könnten, dann würden Sie auch etwas

²⁷⁸ Ebd., S. 45.

²⁷⁹ Ebd., S. 69.

²⁸⁰ Goethe, a. a. O., S. 74-75.

²⁸¹ Cao, a. a. O., S. 54.

von mir geschenkt bekommen. An Weihnachten [...] kommen alle, um Geschenke zu holen und Sie kommen auch [...]“

Außerdem sagt Lotte im adaptierten Stück, dass zu Weihnachten alle Kinder ihre Geschenke bekommen werden. Möglicherweise verwechselte Cao Xuesong die Traditionen von Weihnachten mit jenen des Frühlingsfestes. Weihnachten ist das wichtigste Fest im Westen, während in China das Frühlingsfest das wichtigste ist. Die Kinder bekommen in China nicht am Silvesterabend (der Abend vor dem Frühlingsfest), sondern erst am Frühlingsfest selbst Geschenke (normalerweise ist das Geschenk Geld in einem roten Umschlag). Jedoch lässt sich die Möglichkeit auch nicht ausschließen, dass Cao Xuesong das Werk absichtlich so adaptierte, damit die chinesischen Zuschauer diese westliche Tradition besser verstehen konnten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Cao das Original und die Ausgangskultur bei der Adaption stark berücksichtigte. Über diese Adaption hat er im Vorwort des publizierten Stücks folgendes geschrieben:

„Ich wollte eigentlich nur die Haupthandlung des Romans übernehmen. Die Dialoge, Worte und Sätze sollten völlig neu gedichtet werden. Aber nach langer Überlegung gehe ich davon aus, dass die Dialoge im Original sehr spannend sind und die Wortwahl von Goethe unheimlich zutreffend ist. Deshalb muss man zugeben, keine bessere Worte und Dialoge schaffen zu können. Mit Rücksicht auf diesen Punkt entschloss ich mich, Dialoge und Worte vom Original ohne große Änderung zu verwenden.“²⁸²

Offensichtlich bemühte sich Cao Xuesong, der eine große Leidenschaft für Goethe und die Figur Werther hatte, diese Geschichte auf der chinesischen Bühne in ihrer ursprünglichen Atmosphäre zu zeigen. Gleichzeitig war er sich darüber auch im Klaren, dass das Original *Die Leiden des jungen Werthers* dennoch ein Roman ist. Wenn man ihn auf die Bühne bringen möchte, ist es notwendig, kleine Änderungen vorzunehmen. Zum Beispiel werden im Original einige Stellen aus ökonomischen Gründen einfach weggelassen. Zwar zitierte Cao viele Dialoge und Worte direkt aus dem Original und verwendete sie in seinem Theaterstück, die für das chinesische Publikum schwer begreiflichen und möglicherweise abstrus wirkenden Stellen wurden jedoch gestrichen, sodass die Dialoge auf der Bühne nicht obskur wirken.²⁸³ In jedem Fall bleibt das adaptierte Stück eine ausländische Geschichte. Im Großen und Ganzen wird die Handlung des Originals weder an das chinesische Ambiente angepasst noch nach dem Geschmack des Zielpublikums bearbeitet. Das Original und das adaptierte Theaterstück vergleichend, orientiert sich diese Adaption generell an der ausländischen Kultur und Ausgangssprache.

²⁸² Ebd., S. 3.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 4-5.

3.3.2 Zielkulturorientierte Adaption: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

In der unreifen Phase des chinesischen Sprechtheaters ahmten die Dramatiker wegen ihrer mangelnden Kenntnisse und Erfahrungen westliche Theaterstücke nach. Selbstverständlich hatte die Ausgangskultur große Auswirkungen auf die Adaption. Dieses Phänomen veränderte sich jedoch allmählich. Besonders spürbar war diese Veränderung in den 1930er-Jahren. Der Untersuchung zufolge konnten sich die meisten chinesischen Dramatiker nicht mehr damit abfinden, die westlichen Theaterstücke auf eine einfache und oberflächliche Weise zu imitieren. Stattdessen versuchten sie, Theaterstücke zu schaffen, die tief in der chinesischen Gesellschaft verwurzelt waren. Der bedeutende chinesische Dramatiker Cao Yu²⁸⁴ verfasste das bekannte Sprechtheaterstück *Leiyu* 雷雨 (*Gewitter*)²⁸⁵, das im Jahr 1934 publiziert wurde und als Grundstein der chinesischen naturalistischen Theaterstücke sowie als Wahrzeichen der Reife des chinesischen Sprechtheaters gilt.²⁸⁶ Durch mehrere seiner Dramen, wie *Leiyu* 雷雨 (*Gewitter*), *Richu* 日出 (*Sonnenaufgang*), *Yuanye* 原野 (*Wildnis*), bildete sich in den 1930er-Jahren ein eigenes System des chinesischen Sprechtheaters heraus, das sich anschließend weiterentwickelte. In diesem Prozess wurde das subjektive und nationale Bewusstsein der Dramatiker erweckt, was auch an der interkulturellen Adaption zu erkennen war. Seit den 1930er-Jahren versuchten fast alle Dramatiker bei der Adaption, die ausländischen Stücke mehr oder weniger entsprechend der Zielkultur zu gestalten. Die eigene Kultur nahm eine zunehmend wichtige Stellung ein. Insbesondere nach dem Ausbruch des Antijapanischen Kriegs wurde das Nationalbewusstsein in China immer stärker. Alle Chinesen hatten damals einen gemeinsamen Gegner. Angesichts der japanischen Aggression hielten die Chinesen trotz verschiedener Sozialklassen fest zusammen. Nach dem Zwischenfall an der Marco-Polo-Brücke gingen Patrioten, die sich mit dem Theater beschäftigten, auf die Straße, um Theaterstücke aufzuführen. Das Ergebnis davon war, dass das Sprechtheater zunehmend für einfache Bürger zugänglich gemacht wurde. Um die Erfordernisse der Propaganda gegen die japanische Aggression zu erfüllen, wurden mehrere Theatergesellschaften gegründet, die sich für die Verbreitung der Gedanken des antijapanischen Einsatzes in Städten und Dörfern einsetzten.

²⁸⁴ Cao Yu 曹禺 (1910–1996) war ein gewichtiger Dramatiker Chinas. In seinen Werken erlebte das realistische Drama seinen künstlerischen Höhepunkt in China. Siehe: Eberstein, a. a. O., S. 126.

²⁸⁵ Es ist darauf zu verweisen, dass Cao Yus Erfolg teilweise auf seine Adaptionenpraxis zurückzuführen ist: Er sammelte wertvolle Erfahrungen über das dramatische Schaffen durch die Adaption ausländischer Literaturwerke. So adaptierte er zum Beispiel *Strife* von John Galsworthy 1930 zum Stück *Zhengqiang* 争强 (*Streit*) und *L'Avare* von Molière 1935 zum Stück *Caikuang* 财狂 (*Geldraffer*). Siehe: Tian, Benxiang 田本相: *Guanyu caoyu de zaoqi chuanguo* 关于曹禺的早期创作 [Zum frühen Schaffen von Cao Yu], in: Buchkollektion zur Forschung der modernen chinesische Literatur 中国现代文学研究丛刊, 1986 (1), S. 64.

²⁸⁶ Vgl. Wu, Danni/Tang, Xinyun 吴丹妮/唐心韵: *Leiyu shengzhong yi Leiyu – Jinian Caoyu Leiyu wancheng chuanguo bashi zhounian yantaohui jiyao* 雷雨声中忆《雷雨》——“纪念曹禺《雷雨》完成创作八十周年”研讨会纪要 [Erinnerung an das Drama *Gewitter* – Zum Gedenken an das 80. Jubiläums des Schaffens des Stücks *Gewitter* von Cao Yu], in: Shanghai Künstler 上海艺术家, 2013(05), S. 72.

Während des Antijapanischen Kriegs galt das Sprechtheater als eine wichtige Waffe gegen die japanischen Aggressoren. Dank der Aufführungen der Theaterstücke wurden die vom Krieg gequälten, hoffnungslosen Menschen aus verschiedenen Sozialklassen, wie Bauern und Arbeiter, ermutigt, sich mit allen Mitteln gegen die Unterdrückung und Invasion zu wehren. Deshalb waren westliche Theaterstücke, die einen gewissen Kampfgeist ausdrückten, bei den Dramatikern sehr beliebt. Weil die Zuschauer meistens von einfacher Herkunft und zwar häufig ungebildete Bauern waren, war es notwendig, die Adaption mit Rücksicht auf ihre Auffassungsgabe und an die hohe Analphabetenrate anzupassen. Um mehr Zuschauer zu gewinnen und den Einfluss der aufgeführten Stücke möglichst weit auszudehnen, wurden die Theaterstücke nach dem Geschmack der lokalen Bauern umgearbeitet. Dies führte dazu, dass sich die Adaptionen völlig an der Zielkultur orientierten. Beispielhaft hierfür sind die adaptierten Stücke *Leg deine Peitsche nieder* und *Nationaler Krieg*, denen die Originale *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Wilhelm Tell* zugrunde liegen. Nach der Adaption geht es in beiden Stücken um den leidenschaftlichen Aufruf der chinesischen Bauern zum Widerstand gegen die japanische Unterdrückung. Das Titelblatt des publizierten Stücks *Nationaler Krieg* wurde deutlich mit der Bezeichnung „Kangzhan xiju 抗战戏剧“ (Antijapanisches Drama) versehen. Der Adaptionsautor des Stücks, Xiang Peiliang, wies im Vorwort des publizierten Werks darauf hin, dass er der deutschen Sprache nicht mächtig sei und deshalb bei der Adaption die zwei chinesischen Übersetzungen von Ma Junwu²⁸⁷ und Xiang Zihe²⁸⁸ als Grundlage dienten. Trotzdem orientierte sich seine Adaption nicht am Original. Er habe vor allem die Leidenschaft Schillers im Original nutzbar machen wollen. Der Inhalt des Originals wurde in der Adaption aber in großem Ausmaß geändert.²⁸⁹ Im adaptierten Stück wurde kein einzelner Held hervorgehoben. Der im Original als Hauptfigur handelnde Wilhelm Tell spielt hier nicht mehr die entscheidende Rolle. Die bekannteste Szene von Tell, in der er den Apfel vom Kopf seines Kindes schießt, wird ebenfalls weggelassen. Im adaptierten Stück stehen die Bauern in den Dörfern der besetzten Nordost-Provinzen, die keine Aufopferung scheuen und um die Freiheit des chinesischen Volks kämpfen, im Vordergrund. Insgesamt ist das adaptierte Stück völlig an die sozialen Verhältnisse in China angepasst und sollte im Antijapanischen Krieg eine propagandistische Rolle übernehmen. Neben dem Stück *Nationaler Krieg* ist das einflussreichste Stück, und zwar das Straßentheaterstück *Leg deine Peitsche nieder*²⁹⁰, zu erwähnen. Das Stück wurde während des Antijapanischen Kriegs vor den armen Bauern und Arbeitern auf der

²⁸⁷ Hierbei handelt es sich um die Übersetzung von Ma Junwu, die der Zhonghua-Verlag im Jahr 1925 zum ersten Mal herausgab.

²⁸⁸ Hierbei handelt es sich um die Übersetzung von Xiang Zihe, die der Kaiming-Verlag im Jahr 1936 zum ersten Mal herausgab.

²⁸⁹ Xiang, Peiliang 向培良: *Minzu zhan 民族战* [Nationaler Krieg], Huazhong tushu gongsi 华中图书公司 1939.

²⁹⁰ Der zu behandelnde Theatertext erschien in der Zeitschrift *Juben 剧本* (Theaterstücke) 2015. Hierbei handelt es sich um die in *Zhongguo huaju bainian juzuoxuan 中国话剧百年剧作选* (Auswahl der Theaterstücke in den vergangenen 100 Jahren des chinesischen Sprechtheaters) (2007) aufgenommene, von Chen Liting adaptierte Fassung.

Straße aufgeführt und leistete einen großen Beitrag zum Sieg des chinesischen Volks. Anhand dieses Theatertexts soll die zielkulturorientierte Adaptionsweise im Folgenden erläutert werden.

3.3.2.1 Figuren

Das Original *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ist ein klassischer wegweisender Bildungsroman von Goethe, in dem nicht nur Hauptfiguren, sondern auch viele Nebenfiguren auftreten. Die Beziehungen zwischen den Figuren sind deshalb nicht einfach zu durchschauen. Im Gegensatz dazu werden die Figurenbeziehungen im adaptierten Stück stark vereinfacht: Nur drei Figuren treten auf, und zwar die junge Frau *Xiangjie* 香姐, der alte Mann *Hanzi* 汉子, der sich später im Stück als Xiangjies Vater erweist, und der junge Arbeiter *Qinggong* 青工. Die Korrespondenz der Figuren wird in der untenstehenden Tabelle veranschaulicht:

Figurenbeziehungen

Im Original	Im adaptierten Stück
Mignon	Xiangjie
Leiter der Zirkustruppe	Hanzi (alter Mann), Xiangjies Vater
Wilhelm	Qinggong (junger Arbeiter)

Mignon, die im Original als „das wunderbare Kind“²⁹¹ bezeichnet wird, stellt für Wilhelm eine unwiderstehliche Anziehungskraft dar: „Wilhelm konnte sie nicht genug ansehen. Seine Augen und sein Herz wurden unwiderstehlich von dem geheimnisvollen Zustande dieses Wesens angezogen [...] ihre Stirne geheimnisvoll, ihre Nase außerordentlich schön [...]“²⁹² Im adaptierten Stück bleibt das schöne Aussehen der Figur unverändert, das im Stück mit wenigen Worten kurz kommentiert wird:

汉子 [...] 我的姑娘是我去年从苏州买来的, 长得标致, 穿得漂亮 [...] ²⁹³

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Hanzi: [...] Das Mädchen habe ich im letzten Jahr aus Suzhou gekauft. Es sieht hübsch aus und ist schön gekleidet [...].

²⁹¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2009, S. 101.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Chen, Liting 陈鲤庭: *Fangxia nide bianzi* 放下你的鞭子 [Leg deine Peitsche nieder], in: Theaterstücke 剧本, 2015 (10), S. 53.

Aber sonst gibt es an dieser Figur in der Adaption fast keine Ähnlichkeiten. Zuerst ist die im adaptierten Stück auftretende Xiangjie nicht ein 13 bis 14 Jahre altes Mädchen, sondern eine junge Frau von ungefähr zwanzig Jahren, die zu den unter dem Krieg leidenden Chinesen gehört. Darüber hinaus ist die geheimnisvolle und exotische Ausstrahlung von Mignon in der Adaption nicht mehr zu finden. Stattdessen erscheint Xiangjie als eine schwache und mitleiderregende junge Frau, die die Peitsche schweigend erträgt und sogar den jungen Arbeiter bittet, den alten Mann, der sie schlägt, loszulassen:

香姐 好先生，请你放了他吧！

青工 这畜生，我非教训他一顿不可。

香姐 请放了他吧！这不是他的错。 [...] 这是我可以原谅他的。²⁹⁴

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Xiangjie: Gnädiger Herr, lassen Sie ihn bitte los!

Qingong: Diesem Vieh muss ich unbedingt eine gute Lehre erteilen.

Xiangjie: Lassen Sie ihn bitte los! Er ist daran nicht schuld. [...] Ich kann ihm vergeben.

Die Anziehungskraft von Mignon auf Wilhelm und Mignons leidenschaftliche Bindung an Wilhelm werden in dem adaptierten Stück ebenfalls weggelassen.

Goethes eindeutige Hauptfigur Wilhelm, die im Roman mehrere Rollen übernimmt, wird nach der Adaption lediglich zu einem jungen Arbeiter, der sogar keinen Namen hat. Im adaptierten Stück wird die reiche und vielseitige Charakter- und Gemütsanlage von Wilhelm minimiert. Nur sein starkes Gerechtigkeitsgefühl wird im adaptierten Stück hervorgehoben und beibehalten. Als der alte Mann Xiangjie schlägt, springt er ohne jedes Zögern hervor, um Xiangjie zu schützen:

(女无声，汉子连续用鞭子抽打。观众忿忿不平。)

[...]

青工 岂有此理！

汉子 (少顿，睁眼) 来呀！(又一鞭)

青工 鞭子放下来！(挺身欲来，为左右两人所阻)

汉子 请你少管闲事。(怒)

青工 我偏要管！（一跃上台）快放下！²⁹⁵

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

(Sie schweigt und der alte Mann setzt die Hiebe fort. Die Zuschauer sind erzürnt.)

[...]

²⁹⁴ Ebd., S. 55.

²⁹⁵ Ebd., S. 54.

Qinggong: Das ist ja unerhört!

Hanzi: (einen Moment Pause, die Augen aufreißend) Komm doch! (Xiangjie wieder einen Hieb gebend)

Qinggong: Leg deine Peitsche nieder! (hervorgehen wollend, aber von den anderen zurückgehalten werdend)

Hanzi: Steck deine Nase nicht in meine Angelegenheiten! (wütend)

Qinggong: Um diese Sache muss ich mich unbedingt kümmern! (auf die Bühne springend)
Leg deine Peitsche schnell nieder!

Eben wegen seines Gerechtigkeitsgefühls weist er furchtlos auf die wirklichen Feinde hin und ermutigt die Zusehenden, gegen diese zu kämpfen:

青工 我告诉你们，使你们挨冷受苦，无家可归的是日本帝国主义，是不抵抗的卖国汉奸！

[...] 是的，咱们穷人一碰到什么意外，就像你们一样不知道怎么办了。穷朋友，咱们“不打不相识”，现在既然在这儿碰头了，咱们就得一伙儿去，向压迫我们，剥削我们的人算账去——这才有我们的生路！²⁹⁶

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Qinggong: Ich sage euch, an eurem Elend sind der japanische Imperialismus und die den Widerstand aufgebenden Verräter und Kollaborateure schuld! [...] Ja, wir armen Leute wissen nicht, was zu tun ist, wenn etwas Schlimmes passiert ist. Arme Freunde, „ohne Zwietracht keine Einheit“. Da wir uns hier getroffen haben, sollen wir zusammen gehen, um uns an den Menschen zu rächen, die uns unterdrücken und ausbeuten — Das ist unser Ausweg!

Hanzi ist die einzige Figur, bei der es sich nach der Adaption nicht mehr um einen typischen bösen Menschen, sondern um einen alten Mann mit vielseitiger Gemütsanlage handelt. Im Original gestaltet sich die Beziehung zwischen Mignon und dem Leiter der Zirkusgruppe einfach. Mignon verdient Geld für den Leiter, der aber Mignon unbarmherzig ausbeutet. Wenn Mignon sich weigert, den Eiertanz zu tanzen, schlägt sie der Leiter mit einer Peitsche. Nachdem Wilhelm sie dem brutalen Leiter der Zirkustruppe für dreißig Taler abgekauft hat, wird die Beziehung zwischen ihnen beendet. Im adaptierten Stück ist die Beziehung zwischen den beiden deutlich komplexer. Vor allem werden sie nach der Adaption als Vater und Tochter dargestellt, obwohl diese Vater-Tochter-Beziehung in Anbetracht der Entwicklung der Handlung am Anfang des Stücks nicht enthüllt wird. Wie im Beispiel oben erwähnt, behauptet der alte Mann, dass er das Mädchen Xiangjie aus Suzhou gekauft habe. Ihre wahre Beziehung kommt erst dann ans Licht,

²⁹⁶ Ebd., S. 57.

wenn der alte Mann von dem jungen Arbeiter geschlagen wird. Um den alten Mann zu retten, muss Xiangjie zugeben, dass er in der Tat ihr Vater ist:

青工 他为了挣钱，把你买了来？

香姐 不，他是我的爸爸。

青工 是你的爸爸？怪了，世界上哪有这样狠毒的爸爸，用鞭子打他的女儿？²⁹⁷

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Qingong: Hat er dich gekauft, um Geld zu verdienen?

Xiangjie: Nein, er ist mein Vater.

Qingong: Dein Vater? Unglaublich, dass es auf der Welt so einen brutalen Vater gibt, der mit der Peitsche die eigene Tochter schlägt?

Die Zuschauer könnten von dem alten Mann in der Adaption noch mehr gereizt werden als von dem Leiter der Zirkusgruppe im Original, weil er hier sogar die leibliche Tochter ausbeutet und schlägt. Gleichzeitig wird die Frage aufgeworfen, die der junge Arbeiter im Stück stellt, warum das so ist und ob es noch andere Gründe gibt, die der alte Mann verheimlichen möchte. Fragen können zum Nachdenken anregen und die Neugier der Zuschauer wecken. So werden Umstände durch Fragen geklärt, die den dramatischen Konflikt noch spannender machen und die Handlung vorantreiben. Xiangjie antwortet auf die Frage des jungen Arbeiters mit folgenden Worten:

香姐 父女两人就到处流浪卖艺过活，可是在这年头儿，闲着看把戏的人也少，加之我又不内行，拼着命也挣不到一个饱，这样漂流了六年，也就没法使起劲儿来讨观众们的欢心了。可怜的爸爸，为了饥饿所迫时常暴躁使气。可是在从前，他是我慈爱的爸爸呀！我一点怨恨他的心也没有，因为我懂得挨饿是怎么一回事，我感到他的痛苦比鞭子打在我的身上更难过。²⁹⁸

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Xiangjie: Wir beide müssen überall wandeln und unsere Künste zeigen, um etwas Geld zu verdienen. Aber in diesen Jahren kommen nur wenige Leute zu uns, die noch Zeit und Lust haben. Außerdem bin ich auf diesem Gebiet nicht fachkundig. Deshalb können wir nicht genügend Geld verdienen, um uns satt zu essen, obwohl wir uns schon alle Mühe gegeben haben. So haben wir sechs Jahre verbracht und haben jetzt keine Kraft mehr, uns bei den Zuschauern beliebt zu machen. Mein armer Vater, aus Hunger wird er häufig ungeduldig und ist leicht gereizt. Aber früher war er ein liebevoller Vater! Ich hasse ihn überhaupt nicht, weil ich das Gefühl sehr gut kenne, hungrig zu sein. Ich weiß, mein Vater leidet viel mehr Schmerzen und Qualen als ich, wenn er mich schlägt.

²⁹⁷ Ebd., S. 55.

²⁹⁸ Ebd., S. 56.

Daraus geht hervor, dass der Vater eigentlich überhaupt kein böser Mensch war. Darauf folgt die Frage des jungen Arbeiters: „没有饭吃，真是可怕，可是谁叫你们弄得这般田地呢？“²⁹⁹ (Es ist wirklich schrecklich, wenn man nichts zum Essen hat. Aber wer hat euch in diese schwierige Situation gebracht?) Infolgedessen richtet sich Xiangjies leidenschaftliche Anklage gegen die Aggression des japanischen Imperialismus: „东洋鬼子呀，可恨的东洋鬼子，夺了我们的家乡，抢去了我们靠着活命的田地。“³⁰⁰ (Diese japanischen Teufel, diese verhassten japanischen Teufel haben unsere Heimat besetzt und sich unsere Felder angeeignet, von denen wir leben.) So gibt Xiangjie nicht ihrem Vater, sondern den japanischen Soldaten die Schuld. Gleichzeitig kommt damit die wirkliche Absicht des Dramatikers zum Vorschein, die Zuschauer an die Gewalttaten der japanischen Soldaten zu erinnern und sie damit aufzurufen, gegen die Aggressoren zu kämpfen. Nachdem die Vater-Tochter-Beziehung zwischen Xiangjie und dem alten Mann enthüllt worden ist, können sich die Zuschauer darüber Gedanken machen, was einen liebevollen Vater böse macht und was ihn dazu treibt, seine leibliche Tochter unbarmherzig zu schlagen. Mit der Entfaltung der Handlung gibt der alte Mann voller Reue seinen Fehler zu:

汉子 你没有错，你打的对 [...] 我不应该打一个可怜的女孩子，而且她还是我自己的女儿呢！是的，不提起来我几乎忘了，我曾经是她的亲爸爸；我曾经爱过她当作宝贝似的。哎，真要命，我疯啦，怎么的，怎么，我怎么会下这样的毒手鞭打我自己的女儿呢？我疯啦，是我亲手抚养长大的，也跟我一样受苦的女儿！怎么，怎么我刚才一点也没有想到呢？好，你打得好，我实在不是人，我现在才感受到伤心悔恨了。³⁰¹

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Hanzi: Sie haben Recht. Es ist richtig von Ihnen, mich zu schlagen [...] Ich soll ein armes Mädchen nicht schlagen, ganz zu schweigen davon, dass es meine eigene Tochter ist! Ja, ich habe diese Tatsache fast vergessen, wenn man sie nicht erwähnt. Ich war ihr leiblicher Vater und ich habe sie wie einen Schatz geliebt. Ah, es ist wirklich schrecklich, ich bin völlig von Sinnen, wie kann ich, wie kann ich so unbarmherzig meine eigene Tochter schlagen? Ich muss verrückt sein! Die Tochter habe ich persönlich herangezogen, und sie muss genauso viel leiden wie ich. Warum, warum habe ich daran gar nicht gedacht? Gut, es ist wirklich gut, mich zu schlagen! Ich bin kein Mensch. Erst jetzt fühle ich mich unheimlich traurig und empfinde Reue.

In dieser Adaption wird das Verhalten des alten Mannes gerechtfertigt und er verwandelt sich von einem bösen, brutalen und habgierigen Straßenkünstler in einen unter Armut und Hunger leidenden Vater, der angesichts der trostlosen Lage aufgrund der japanischen Aggression ge-

²⁹⁹ Ebd., S. 55.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd., S. 56.

zwungenermaßen seine Tochter schlägt. Der Hass der Zuschauer gegen den alten Mann wird jetzt zu Mitleid. Gleichzeitig werden Hass und Zorn der Zuschauer erfolgreich auf den japanischen Imperialismus geleitet.

3.3.2.2 Handlung

Es ist darauf hinzuweisen, dass im Unterschied zum klassischen und meisterhaften Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* das in China adaptierte Stück *Leg deine Peitsche nieder* inhaltlich kurz und einfach gehalten ist. Im Original erscheint Mignon zunächst als Mitglied einer Gruppe von fahrenden Seiltänzern und Gauklern. Als Mignon vom Leiter der Truppe geschlagen wird, kauft Wilhelm sie frei. Bald nimmt sie die Anstellung als seine Dienerin an. Unterdessen zeigt sie auf trotzig Weise ihre Hingabe und ihr Einfühlungsvermögen. Im Verlauf der Handlung nehmen Wilhelm und Mignon zunehmend die Rolle des Vaters und des Kindes ein; Mignon entwickelt eine intensive Bindung an Wilhelm. Die Textstellen über Mignon, von ihrer ersten Erscheinung bis zu ihrem Tod, spannen sich fast über das gesamte Werk. Im adaptierten Stück jedoch wird ausschließlich die Szene, in der der Leiter der Seiltänzergruppe Mignon schlägt und Wilhelm anschließend das Mädchen rettet, zur Adaption ausgewählt:

[...] mit Entsetzen blickte er, als er sich durch's Volk drängte, den Herrn der Seiltänzergruppe, der das interessante Kind bei den Haaren aus dem Hause zu schleppen bemüht war, und mit einem Peitschenstiel unbarmherzig auf den kleinen Körper losschlug. Wilhelm fuhr wie ein Blitz auf den Mann zu, und faßte ihn bei der Brust. Laß das Kind los! Schrie er wie ein Rasender [...] Er faßte zugleich den Kerl mit einer Gewalt, die nur der Zorn geben kann, bei der Kehle, daß dieser zu ersticken glaubte, das Kind losließ [...] Einige Leute, die mit dem Kinde Mitleiden fühlten, aber Streit anzufangen nicht gewagt hatten, fielen dem Seiltänzer sogleich in die Arme, entwaffneten ihn, und drohten ihm mit vielen Schimpfreden [...].³⁰²

Nach der Adaption wird die Handlung so stark verändert, dass die Spuren des Originals kaum noch wahrzunehmen sind. Im adaptierten Theaterstück geht es vor allem um das schwierige Leben einer Tochter und ihres Vaters wegen der grausamen Unterdrückung durch die japanischen Soldaten im Nordosten Chinas. Der Hintergrund des Stücks wird von Xiangjie erläutert.

青工 那么你们是什么地方人？你们是从关外逃来的吗？
香姐 是的，我们的家就在沈阳，先生，你们不记得“九·一八”吗？（回忆）噢，说起来已经六年了！就是六年前的今天，日本兵开到沈阳，那几十万的中国兵说是受了什么不准抵抗的命令，都撤退了，于是就留着成千上万的老百姓，在那儿受苦。³⁰³

³⁰² Goethe, a. a. O., S. 105-106.

³⁰³ Chen a. a. O., S. 55.

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Qingong: Woher kommt ihr denn? Seid ihr aus dem Nordosten?

Xiangjie: Ja, genau. Unsere Heimat ist Shenyang. erinnert ihr euch nicht mehr an den Mukden-Zwischenfall? (in Erinnerung) Ach, schon sechs Jahre vorbei! Genau an diesem Tag vor sechs Jahren sind die japanischen Soldaten in Shenyang angekommen. Auf Befehl hin konnten Hunderttausende chinesischer Soldaten nicht Widerstand leisten und mussten sich zurückziehen. Nur die einfachen Leute wie mein Vater und ich blieben dort und haben viel gelitten.

Die Protagonistin Xiangjie und der alte Mann sind aus diesem besetzten Gebiet geflohen, um sich der Unterdrückung der Japaner nicht weiter auszusetzen. Somit befinden sich Xiangjie und der alte Mann auf der Flucht. Als Wanderer haben sie inzwischen weder Geld noch Unterkunft. Um nicht zu verhungern, müssen sie auf der Straße singen und ihre Künste zeigen, sodass sie Geld von Zuschauern bekommen können. Aber die Voraussetzung ist, dass sie mit aller Mühe ausgezeichnet spielen und Zuschauer auf der Straße anziehen. Sonst verdienen sie zu wenig, um überleben zu können. Die Protagonistin Xiangjie, die wegen der langjährigen Flucht körperlich sehr schwach ist, ist nicht mehr in der Lage, die Aufführungen zu leisten. Damit sind die Zuschauer nicht zufrieden und möchten kein Geld geben. Der alte Mann entschuldigt sich bei den Zuschauern und peitscht Xiangjie, um sie zu zwingen, weiter zu spielen. Ein Zuschauer, bei dem es sich um einen jungen Arbeiter handelt, hat großes Mitleid mit Xiangjie und kann die Schläge nicht mit ansehen. Er hält den alten Mann davon ab, Xiangjie mit der Peitsche weiter zu prügeln. Der alte Mann will aber nicht auf ihn hören, sodass beide einander attackieren. Ohne Zweifel ist der junge Arbeiter viel stärker und kann den alten Mann mühelos bezwingen. In diesem Augenblick bittet Xiangjie den jungen Arbeiter, den alten Mann loszulassen. Sie erklärt die Tatsache, dass der alte Mann eigentlich ihr Vater sei, der früher sehr gutmütig und liebevoll gewesen sei, aber nun nicht anders könnte, als sie zu peitschen. Wenn er dies nicht täte, würden sie beide verhungern, da sie sich seit zwei Tagen nicht satt essen konnten. Wegen des großen Hungers benötigten sie das Geld. Deshalb müsse Xiangjie mit aller Mühe ihre Künste zeigen und dürfe nicht mit der Darstellung aufhören. Sie könne das Verhalten ihres Vaters verstehen und diesem auch verzeihen, weil sie sich darüber im Klaren sei, dass der Vater keine Schuld trägt. Auf die Frage, wer denn daran schuld sei, gibt der junge Arbeiter die Antwort und appelliert an die Zuschauer, Widerstand gegen die Japaner zu leisten.

青工 我告诉你们，使你们挨冷受苦，无家可归的是日本帝国主义，是不抵抗的卖国汉奸！

观众 不错，打倒日本帝国主义！打倒卖国汉奸！

汉子 先生的话固然不错，可是叫我们怎么办呢！

青工 怎么办呢？是的，咱们穷人一碰到什么意外，就像你们一样的不知道怎么办了。穷朋友，咱们“不打不相识”，现在既然在这儿碰头了，咱们就得一伙儿去，向压迫我们、剥削我们的人算账去——这才有我们的生路！

汉子 孩子，记着，要打倒那些吃人的东西，才有生路。

香姐 是的，我们要像人的样子活下去！

汉子 香姐（齐）可是叫我们拿什么去打倒他们呢？

青工 你要打倒他们，（拾起鞭子）你应该用你这个武器。我们是有我们的武器的。就是空着两只手，拳头也是我们的武器呀！

汉子 这有什么用，人家有的是飞机大炮呀！

青工 只要大家齐心，团结起来，这力量比什么都大。³⁰⁴

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Qinggong: Ich sage euch, an eurem Elend sind der japanische Imperialismus und die den Widerstand aufgebenden Verräter und Kollaborateure schuld!

Zuschauer: Ja, genau! Wir müssen den japanischen Imperialismus und alle Verräter und Kollaborateure niederschlagen.

Hanzi: Aber was können wir machen, auch wenn Sie Recht haben?

Qinggong: Was machen wir? Ja, wir armen Leute wissen nicht, was zu tun ist, wenn etwas Schlimmes passiert. Arme Freunde, „ohne Zwietracht keine Einheit“. Da wir uns hier getroffen haben, sollen wir zusammen gehen, um uns an den Menschen zu rächen, die uns unterdrücken und ausbeuten — Das ist unser Ausweg!

Hanzi: Mein Kind, merk es dir, erst wenn wir diese habgierigen Menschen besiegen, dann können wir einen Ausweg finden!

Xiangjie: Ja, genau. Wir sollen wie Menschen leben!

Hanzi und Xiangjie: Aber wie können wir etwas gegen solche Menschen ausrichten?

Qinggong: Wenn du sie niederschlagen willst, (die Peitsche aufhebend) sollst du deine Waffe benutzen! Wir haben auch unsere Waffen. Auch wenn wir gar nichts haben, können wir unsere Hände zur Faust ballen. Die Faust ist unsere Waffe!

Hanzi: Das hilft nichts! Die Feinde haben unzählige Flugzeuge und Kanonen zur Verfügung!

Qinggong: Wenn wir alle zusammenarbeiten und an die Solidarität glauben, besitzen wir die stärkste Kraft.

Die Zuschauer werden von dieser leidenschaftlichen Atmosphäre angesteckt und rufen ganz spontan und laut zusammen: „对呀！大家联合起来，一齐去打倒我们的仇人！“³⁰⁵ (Ja, genau! Wir sollen zusammenhalten, um die Feinde niederzuschlagen!) Es lässt sich an dieser Stelle feststellen, dass die Zuschauer im Straßentheater zugleich Darsteller sind, die mit den Hauptdar-

³⁰⁴ Ebd., S. 57.

³⁰⁵ Ebd.

stellern interagieren und ihre Gefühle ausdrücken. Danach endet dieses Stück mit kurzen Worten von Xiangjies Vater, der sein Einverständnis gibt.

Offensichtlich hat dieses Straßentheaterstück während des Antijapanischen Kriegs dadurch seine propagandistische Funktion erfüllt, die Zuschauer auf die Barbarei der japanischen Eindringlinge hinzuweisen und zum Widerstand gegen die Feinde aufzurufen. Das Stück *Leg deine Peitsche nieder* fand in den dörflichen Gebieten großen Anklang. Die Zuschauer, bei denen es sich um ungebildete Bauern handelte, waren die wichtigsten Kräfte im Antijapanischen Krieg. Deshalb war es von großer Bedeutung, diese Gesellschaftsklasse zu mobilisieren. Das Straßentheater mit Stücken wie *Leg deine Peitsche nieder* konnte die einfachen Leute vereinen und ihnen Kraft und Mut geben, sich gegen die japanische Aggression zu wehren. Somit scheint es keine Übertreibung zu sein, festzustellen, dass das Straßentheater während des Antijapanischen Kriegs eine große Rolle spielte und einen wesentlichen Beitrag zum Widerstand gegen die japanische Invasion leistete.

3.3.2.3 Sprache

Im Gegensatz zur gehobenen Sprache im Original wird im adaptierten Theaterstück die leicht verständliche Umgangssprache verwendet. Es kam bei der Adaption vor allem darauf an, das Stück für Bauern und Arbeiter, die nicht oder weniger gebildet sind, zugänglich zu machen. Um dieses Ziel zu erreichen, ist die Sprache im adaptierten Stück alltäglich und umgangssprachlich gehalten. Zum Teil sind sogar grobe und unanständige Worte zu hören, die aber im Alltagsleben gängig waren. Zum Beispiel ist „*Tanainaide* 他奶奶的“ (von seiner Großmutter)³⁰⁶ ein vulgäres Wort, bei dem es sich um eine saloppe Ausdrucksweise handelt. Das Wort wird gebraucht, um große Wut und Unzufriedenheit auszudrücken. Mit Rücksicht auf den Kontext kann es frei als „beschissen“ ins Deutsche übersetzt werden. Darüber hinaus werden noch chinesische Sprichwörter ins Stück integriert, zum Beispiel „古话说的好：在家靠父母，出外靠朋友。“³⁰⁷ (Das alte Sprichwort sagt ganz richtig: Zuhause ist man auf Eltern angewiesen, draußen aber auf Freunde.) Dieses chinesische Sprichwort ist in der chinesischen Gesellschaft seit Langem in Gebrauch, wenn man die Wichtigkeit von Freunden betonen möchte. Auch heute ist das Sprichwort im Alltagsleben noch gängig. Außerdem werden in der Adaption Wörter und Sätze, die in einem engen Zusammenhang mit der damaligen chinesischen Gesellschaft standen, verwendet. Zum Beispiel wird *Ren chi ren* 人吃人 (Mensch-isst-Mensch) im Satz „在这世界上不应该有这种人吃人的道理!“³⁰⁸ (Die Wahrheit Mensch-isst-Mensch sollte nicht auf der Welt existieren!) erwähnt. Mensch-isst-Mensch war eine häufig gebrauchte Wendung während der Neu-

³⁰⁶ Ebd., S. 53.

³⁰⁷ Ebd., S. 54.

³⁰⁸ Ebd.

en-Kultur-Bewegung. Diese Wendung deutet auf die „menschenfressende“ chinesische feudale Ethik hin, die während der Neuen-Kultur-Bewegung scharf kritisiert wurde.

Die dargestellten Szenen und die Sprache waren so lebensnah, dass manche Zuschauer nicht zwischen der Aufführung und der Realität unterscheiden konnten. Bei einer Aufführung 1938, als der alte Mann Xiangjie mit einer Peitsche schlug, sprang plötzlich ein alter Zuschauer weinend vor und versuchte, den Darsteller des alten Manns mit einer Schaufel zu verletzen. Daraufhin wurde er von anderen Zuschauern gestoppt, die ihn aufklärten, dass das Geschehene nur im Stück und nicht wirklich sei. Der alte Zuschauer konnte dies jedoch nicht glauben und fiel vor Aufregung sogar in Ohnmacht. Die Tatsache war, dass der alte Zuschauer aus dem Nordosten Chinas kam und wegen des Mukden-Zwischenfalls den Kontakt zu seinem Sohn verloren hatte. Seitdem suchte er nach diesem und war vergebens vom Nordosten Chinas nach Shanxi gewandert. Offensichtlich löste dieses Stück daher starke Gefühle in ihm aus.³⁰⁹ Resümierend lässt sich sagen, dass das adaptierte Stück tief in die chinesische Gesellschaft eingedrungen ist und völlig eingebürgert wurde. Es wurde zu einem Meilenstein der chinesischen Theatergeschichte.

3.3.3 Drittkulturorientierte Adaption: *Kabale und Liebe*

Weder lediglich an der Ausgangskultur noch nur an der Zielkultur orientiert, versucht die dritte Adaptionsweise, beide Seiten zu berücksichtigen. Bei derartigen Adaptionen werden die ausländischen Literaturwerke je nach Situation umgearbeitet, damit sie für die lokale Bühne geeignet sind, was an adaptierten Stücken wie *Chuxi* 除夕 (*Silvester des Mondkalenders*)³¹⁰, *Minzu wansui* 民族万岁 (*Lang lebe die Nation*) und *Yingxiong ernü* 英雄儿女 (*Heldenhafte Söhne und Töchter*)³¹¹ zu erkennen ist. Im Wesentlichen hat die drittkulturorientierte Adaption die folgenden Merkmale: Die Handlung und die Beziehungen zwischen den Figuren werden im Großen und Ganzen beibehalten, aber der Handlungsort wird nach China verlagert. In Verbindung mit den chinesischen gesellschaftlichen Verhältnissen wird den Personennamen, den Personenidentitäten und dem Sprachstil eine chinesische Färbung verliehen.

Diese Adaptionsweise wird in großer Häufigkeit bei den adaptierten Stücken in Shanghai angewendet, was auf den historischen Hintergrund zurückzuführen ist. Während des Antijapanischen Kriegs herrschte fast in ganz China ein Kampfgeist. Überall bemühten sich die Chinesen, gegen die japanische Aggression zu kämpfen. Angesichts dieser kritischen Lage stellte Shanghai jedoch einen ganz besonderen Ort dar. Wie oben erwähnt, befand sich die Großstadt Shanghai in den 1930er- und 1940er-Jahren in einer speziellen Phase in Form der Verlassenen-Insel-Epoche

³⁰⁹ Vgl. Ren, a. a. O., S. 49.

³¹⁰ Die Handlung des Stücks orientiert sich im Wesentlichen am Original, doch wurde die Zeit nach den chinesischen Traditionen zum Silvester des Mondkalenders, nämlich zu der Nacht vor dem Frühlingsfest, adaptiert. Die Namen der Figuren und der Orte wurden ebenfalls eingebürgert.

³¹¹ Die Handlung des Stücks ist stark am Original angelehnt. Der Hintergrund wurde aber im adaptierten Stück im Antijapanischen Krieg platziert. Dementsprechend wurden die Figuren und einige Details den sozialen Verhältnissen in China angepasst.

und der darauffolgenden Besetzten Epoche. Es ist an dieser Stelle noch einmal zu wiederholen, dass bis zur Besetzten Epoche verschiedene Zonen, und zwar die öffentliche Konzession, die französische Konzession sowie die von der japanischen Armee besetzten Zonen, gleichzeitig in der Stadt Shanghai koexistierten. In diesen besonders komplexen politischen Verhältnissen wurde das Theater in Shanghai in vielerlei Hinsicht eingeschränkt. Vor allem wurde den damaligen Theaterkünstlern verboten, in den Theaterstücken unmittelbar die Realität darzustellen sowie Theaterstücke zum Thema der antijapanischen Aggression zu verfassen und zu inszenieren. Um den großen Bedarf an Stücken zu decken und die Zensur zu umgehen, wurde die Adaption ausländischer Literaturwerke bevorzugt.³¹² Im Unterschied zur zielkulturorientierten Adaption konnten die Autoren ausländische Literaturwerke nicht nach den Bedürfnissen der Realität adaptieren und mussten unbedingt darauf achten, Abstand zur Wirklichkeit zu bewahren. Allerdings wollten sich die Dramatiker auch nicht vollkommen am Original orientieren, weil sie dennoch die Zuschauer auf verhüllende Weise auf die Realität aufmerksam machen und das Sehnen nach Freiheit ausdrücken wollten. Unter diesen ambivalenten Umständen wurde zur damaligen Zeit häufig die drittkulturorientierte Adaption verwendet. Das Stück *Selbstmord aus Liebe*, das durch Gu Zhongyi auf der Grundlage des Originals *Kabale und Liebe* zu dieser Zeit in Shanghai adaptiert wurde, wird nachfolgend als Beispiel im Einzelnen analysiert.

3.3.3.1 Figuren, Szenen und Handlung

Schillers Original *Kabale und Liebe* handelt von der leidenschaftlichen Liebe zwischen der bürgerlichen Musikertochter Louise Miller und dem Adelssohn Ferdinand von Walter, die durch Intrigen zerstört wird. Im adaptierten Theaterstück *Selbstmord aus Liebe* findet die Geschichte nicht mehr in Deutschland, sondern in der von der Beiyang-Regierung gelenkten chinesischen Gesellschaft statt. Dieser Hintergrund wird vor allem durch Lady Fu (im Original Lady Milford) beim Erzählen über ihre Herkunft vermittelt:

我的父亲叫富云卿，在光绪十五年以翰林放湖南道台，后来不满意清廷压迫汉人，他秘密加入了革命党，被人告密，给慈禧太后一道密旨全家在长沙遭了难，我幸而被舅父带走，逃到了上海 [...] 幸而那时候推翻满清革命已经成功，民国已经成立 [...] ³¹³

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Mein Vater heißt Fu Yunqing. Im 15. Jahr des Kaisers der Qing-Dynastie Guangxu wurde er als Hanlin-Akademiker nach Hunan gesandt, um dort seinen Dienst als Daotai³¹⁴ auszuüben.

³¹² Vgl. Zhang, Qirong 张启蓉: *Kangri zhanzheng shiqi shanghai de huaju huodong* 抗日战争时期上海的话剧活动 [Die Theateraktivitäten während des Antijapanischen Kriegs in Shanghai], in: *Theaterkunst 戏剧艺术*, 1984 (1), S. 90-91.

³¹³ Gu, a. a. O., S. 50.

Später war er mit der Unterdrückung des Han-Volks durch den Qing-Kaiserhof nicht zufrieden und trat heimlich der Revolutionspartei bei. Jemand hat ihn verraten, sodass die ganze Familie einer geheimen Verordnung durch Cixi³¹⁵ in Changsha zum Opfer fiel. Zum Glück wurde ich vom Onkel weggebracht und bin nach Shanghai geflohen [...]. Zum Glück war damals die Revolution, die zum Sturz der Qing-Regierung führte, schon erfolgreich, und die Republik China wurde gegründet [...].

Es werden noch weitere Hinweise auf den Hintergrund des adaptierten Stücks gegeben. Zum Beispiel war der Hofmarschall von Kalb im Original einmal Kammerjunker.³¹⁶ Nach der Adaption war er zuvor als Bedienung im Badehaus tätig. Hier könnte auf den einflussreichen Direktor für allgemeine Angelegenheiten im Präsidentenpalast, Li Yanqing, in der chinesischen Geschichte angespielt werden. Li Yanqing erwarb sich bei dem dritten Präsidenten der Republik China Cao Kun (Herrschaft 1923–1924) ein hohes Ansehen, indem er gute Dienstleistungen im Badehaus anbot. Auf diese Weise gelangte er zu Macht und Reichtum. Kurzum lässt sich feststellen, dass der Hintergrund des adaptierten Stücks eng mit den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen verflochten ist.

In Bezug auf die Figuren ist die Protagonistin Louise im Original die Tochter des Musikers Miller. Nach der Adaption trägt sie den chinesischen Namen *Fei Shanzhen* 费珊珍 und ist die Tochter des Grundschullehrers *Fei Licheng* 费立诚. Der Protagonist ist nicht mehr Ferdinand, Major und Sohn des Präsidenten von Walter, eines einflussreichen Adligen am Hof eines deutschen Fürsten, sondern als *Fan Dingnan* 范定南, Sohn des Ministerpräsidenten *Fan Zigang* 范子刚, bekannt. Um das adaptierte Stück mit dem Westen in Beziehung zu setzen, hat Gu Zhongyi das Stück so adaptiert, dass der Protagonist Fan Dingnan einmal in Deutschland³¹⁷ studiert hat. Es handelt sich um einen ambitionierten Jugendlichen mit neuen und fortschrittlichen Gedanken. Infolgedessen erscheint es verständlich, dass der Protagonist mit einem starken Willen nach einer freien Liebe strebt und sich der alten sozialen Ordnung und Hierarchie widersetzt.

Im Folgenden wird in Form einer Tabelle ein Überblick über die Figuren gegeben, damit die Unterschiede in Bezug auf die Figuren zwischen dem Original und dem adaptierten Stück aufgezeigt werden können.

³¹⁴ Daotai war in der Ming- und Qing-Dynastie ein ziviler oder militärischer Beamter mit der Aufsicht über einen Kreis (bestehend aus einer oder mehreren Städten) oder verantwortlich für eine begrenzte Anzahl von Schriften (wie die Salzsteuer in einem bestimmten Gebiet).

³¹⁵ Als Kaiserwitwe hatte Cixi (1835–1908) für eine lange Zeit, vor allem von 1861 bis 1908 die Macht der Qing-Regierung in der Hand. Sie war in der späten Qing-Dynastie äußerst einflussreich.

³¹⁶ Schiller, a. a. O., S. 68.

³¹⁷ In der Personenangabe wird Fan Dingnan als Student, der einmal in Frankreich studiert hat, vorgestellt. Aber bei einem Dialog wird deutlich erwähnt, dass Dingnan aus Deutschland, wo er fortschrittliche Gedanken erlernt habe, zurückgekommen sei. Bei der Ortsangabe des Auslandsstudiums handelt es sich somit wohl um einen Fehler.

Überblick über die Figuren in beiden Theaterstücken

Im Original	Im adaptierten Stück
Präsident von Walter, am Hof eines deutschen Fürsten	Fan Zigang, Ministerpräsident der Peking-Regierung
Ferdinand, sein Sohn, Major	Fan Dingnan, Sohn von Fan Zigang, der einst in Deutschland studierte und jetzt als Senator im Ministerium für die Armee tätig ist.
Hofmarschall von Kalb	Jia Bowang, Hauptmann der Garde des Präsidentenpalastes
Wurm, Haussekretär des Präsidenten	Wu Guo'en, Sekretär des Ministerpräsidenten
Miller, Stadtmusikant	Fei Licheng, Grundschullehrer
Dessen Frau	Frau Fei, Fei Lichengs Frau
Louise, dessen Tochter	Fei Shanzhen, Fei Lichengs Tochter
Lady Milford, Favoritin des Fürsten	Fu Ruiying, Konkubine des Präsidenten
Sophie, Kammerjungfer der Lady	Xiangjie, Fu Ruiyings Dienstmädchen
Ein Kammerdiener des Fürsten	Ein alter Diener des Präsidenten

Wie die Tabelle oben zeigt, orientieren sich die Figuren im adaptierten Stück genau am Original. Hinsichtlich der Akteinteilung besteht das Original aus fünf Akten, die auch bei der Adaption unverändert bleiben. Lediglich an den Szenen werden in jedem Akt kleine Änderungen vorgenommen. Als Beispiel wird der erste Akt eingehend analysiert. Die erste Tabelle unten zeigt die Szenenübersicht im Original und die zweite die Szenenübersicht im adaptierten Stück.

Szenenübersicht im Original

Szene	Ort	Personen	Inhalt
1	Millers Haus	Miller, Frau	Herr Miller und seine Frau streiten sich über die Beziehung zwischen Ferdinand und ihrer Tochter Louise. Frau Miller spricht sich dafür aus, während der Mann entschlossen dagegen spricht. Herr Miller hat vor, mit dem Präsidenten darüber zu sprechen.
2		Miller, Frau, Wurm	Frau Miller versucht, Wurm die Beziehung zu ihrer Tochter auszureden. Wurm hat gehört, dass Ferdinand in Louise verliebt ist und sie häufig trifft.
3		Miller, Frau, Louise	Vater und Tochter haben eine Diskussion geführt: Der Vater ist entschlossen dagegen, dass sie Ferdinand heiratet.

Szene	Ort	Personen	Inhalt
4		Ferdinand, Louise	Ferdinand drückt seine tiefe Liebe zu Louise aus, die aber abweisend reagiert. Sie stürzt schließlich hinaus. Er folgt ihr nach.
5	Saal beim Präsidenten	Präsident, Wurm	Wurm erzählt dem Präsidenten, dass Ferdinand ein Liebesverhältnis mit Louise hat. Der Präsident versucht, ihre Liebesbeziehung zu zerstören und seinen Einfluss beim Fürsten zu sichern, indem er Ferdinand mit Lady Milford verkuppeln will.
6		Präsident, von Kalb	Hofmarschall von Kalb soll die Nachricht der Verlobung von Ferdinand mit Lady Milford in der Stadt verbreiten und zudem die Nachricht auch der Lady selbst vermitteln.
7		Präsident, Ferdinand	Der Präsident versucht, Ferdinand Louise auszureden. Er möchte seinen Sohn zwingen, Lady Milford zu heiraten. Ferdinand rebelliert jedoch gegen diesen Plan und möchte sofort zur Lady gehen, um alles aufzuklären.

Szenenübersicht im adaptierten Stück

Szene	Ort	Personen	Inhalt
1	Fei Lichengs Haus	Herr und Frau Fei, Wu Guo'en, Fei Shanzhen, Fan Dingnan	Herr und Frau Fei diskutieren über die Beziehung zwischen ihrer Tochter und Dingnan: die Frau ist dafür, der Mann dagegen. Licheng hat vor, mit dem Ministerpräsidenten darüber zu sprechen. Da kommt der Sekretär des Ministerpräsidenten. Frau Fei versucht, ihm Shanzhen auszureden, dieser geht ab, hat aber gehört, dass Dingnan in Shanzhen verliebt ist und sie häufig trifft. Ein Buch in der Hand haltend tritt Shanzhen auf, die eine Diskussion mit ihrem Vater geführt hat: Der Vater ist entschlossen dagegen, dass sie den Sohn des Ministerpräsidenten heiratet. Danach kommt Dingnan, der einen Schwur auf seine Liebe zu Shanzhen leistet, die aber abweisend reagiert und schließlich fortgeht. Er folgt ihr nach.
2	Saal beim Ministerpräsidenten	Fan Zigang, Wu Guo'en, Jia Bowang, Fan Dingnan	Guo'en erzählt dem Ministerpräsidenten, dass Dingnan sich in die Tochter eines Schullehrers verliebt hat; der Ministerpräsident denkt, dass Guo'en dies benutzen will, um sich selbst dem Mädchen anzunähern. Der Ministerpräsident will Dingnan mit Lady Fu verkuppeln, um seinen Einfluss beim Präsidenten zu sichern. Da tritt Jia Bowang auf, der die Verheiratung von Dingnan mit Lady Fu in der Stadt bekannt machen und außerdem diese Nachricht Lady Fu überbringen soll. Der Ministerpräsident zwingt seinen Sohn, Lady Fu zu heiraten. Dingnan streitet heftig mit seinem Vater und will sofort zu Lady Fu gehen, um ihr alles zu erklären.

Aus beiden Tabellen geht hervor, dass die sieben Szenen im Original zu zwei Szenen in der Adaption kombiniert wurden. Offensichtlich teilte Gu die Szenen dem Ort gemäß neu ein. Alle Szenen, die eigentlich in Millers Haus stattfinden, werden zu einer Szene in Herrn Feis Haus vereinigt. Gleichfalls werden die Szenen, die im Saal beim Präsidenten stattfinden, im adaptierten Stück wieder zu einer Szene im Saal beim Ministerpräsidenten vereint. Im Hinblick auf den Inhalt orientiert sich das adaptierte Stück am Original.

Resümierend lässt sich festhalten, dass sowohl die Figuren als auch die Handlung prinzipiell dem Original treu bleiben. Dennoch wird dieses Drama bei der Adaption in gewissem Maße eingebürgert. Der Dramatiker Gu Zhongyi versuchte durch seine Adaption verstärkt, die Figuren und die Handlung an die damaligen chinesischen sozialen Verhältnisse anzupassen, sodass das Stück damit für die chinesischen Zuschauer eingängiger wurde. Insgesamt wurden die Handlung und die Beziehungen zwischen den Figuren im Großen und Ganzen beibehalten. Die Einzelheiten aber, die den chinesischen Traditionen und Verhältnissen widersprechen, wurden geändert. Zum Beispiel weicht das Ende des Stücks nach der Adaption inhaltlich etwas vom Originaltext ab. Im Original ist das Ende wie folgt gestaltet:

PRÄSIDENT aus seiner dumpfen Betäubung, zu seinem Sohn: Sohn Ferdinand! Soll kein Blick mehr auf einen zerschmetterten Vater fallen? der Major wird neben Louisen niedergelassen

FERDINAND Gott dem Erbarmenden gehört dieser letzte.

PRÄSIDENT in der schrecklichsten Qual vor ihm niederfallend: Geschöpf und Schöpfer verlassen mich - Soll kein Blick mehr zu meiner letzten Erquickung fallen?

FERDINAND reicht ihm seine sterbende Hand

PRÄSIDENT steht schnell auf: Er vergab mir! Zu den andern Jetzt euer Gefangener! Er geht ab, Gerichtsdienner folgen ihm, der Vorhang fällt.³¹⁸

Nach der Adaption:

子刚（从痴呆中惊醒过来）定南！——我的儿子！你对于失望的父亲连看都不看么？

定南 我希望上天饶恕我这罪恶。

子刚（痛苦地跪在定南身旁）我非常懊悔！定南，我的儿子，你能原谅我吗？

（定南慢慢的转过头来看父亲，伸过手来给父亲，子刚紧紧的用两手抱住他儿子的手，幕亦渐下。）³¹⁹

³¹⁸ Schiller, a. a. O., S. 132.

³¹⁹ Gu, a. a. O., S. 167-168.

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Zigang: (plötzlich wach von der Betäubung) Dingnan! – Soll kein Blick mehr auf den Vater, der dich enttäuscht, fallen?

Dingnan: Hoffentlich wird der Himmel mir die Sünden vergeben!

Zigang: (in der schrecklichsten Qual vor ihm niederfallend) Ich bin sehr reumütig! Dingnan, mein Sohn, kannst du mir vergeben?

(Langsam dreht sich Dingnan zu seinem Vater und reicht dem Vater seine sterbende Hand.

Der Vater drückt mit beiden Händen fest die Hand seines Sohnes. Der Vorhang fällt.)

Das Ende des Originals und des adaptierten Theaterstücks ist auf den ersten Blick fast identisch, insofern, als in beiden Fassungen die Protagonisten – sowohl Ferdinand und Louise als auch Dingnan und Shanzhen – am Ende sterben. Der größte Unterschied besteht in der Figur des Vaters. Im Original wirkt der Vater, der Präsident, bis zum Ende des Stücks erbarmungslos, kaltblütig und versteht sich auf Kalkül und Hinterlist. Nachdem der sterbende Sohn ihm in der Öffentlichkeit die Hand gegeben hat, was auf dessen Verzeihung hindeutet, steht der Vater schnell auf, ohne seine Hand zu drücken. Im Gegensatz dazu äußert der Vater angesichts des sterbenden Sohnes nach der Adaption durch Gu Zhongyi seine große Reue und drückt die Hand des Sohnes fest mit seinen beiden Händen. Anschließend fällt der Vorhang, womit das Stück endet. Obwohl das Ende kein glückliches ist, erscheint es hier weniger traurig als im Original.

Diese Adaption des Endes durch Gu Zhongyi ist auf die chinesische Tradition zurückzuführen. In der traditionellen chinesischen Kultur ist das Bewusstsein von *Datanyuan* 大团圆 (glückliches bzw. friedliches Ende) das Kernbewusstsein. In der klassischen chinesischen Literatur ist *Datanyuan* ein weit verbreitetes Phänomen, das besonders häufig in den traditionellen chinesischen Opern zu beobachten ist. Das heißt, die meisten traditionellen chinesischen Opern haben ein glückliches Ende.³²⁰ Den Grund dafür führte der berühmte chinesische Schriftsteller Lu Xun darauf zurück, dass sich die Chinesen fürchteten, den Gesellschaftsproblemen gegenüberzutreten. Deshalb werde das glückliche Ende beim künstlerischen Schaffen der chinesischen Literaten bevorzugt, um die gesellschaftlichen Konflikte und Notstände zu verdecken.³²¹ Unter dem Einfluss des konfuzianischen Gedanken „*Zhongyong* 中庸“ (Mitte und Maß) fehlten den Protagonisten in den meisten chinesischen Opern der starke Wille nach Freiheit und das Selbstbewusstsein, ihr Leben auf eine blutige und tragische Weise aufzugeben, um für sich selbst zu kämp-

³²⁰ Vgl. Yang, Xue 杨雪: *Lun zhongguo xiju de datanyuan jieju* 论中国戏剧的大团圆结局 [Zum glücklichen Ende des chinesischen Theaters], in: Literaturkreis 文学界, 2010 (9), S. 195.

³²¹ Vgl. Zhuo, Guangping 卓光平: *Chuantong xiqu de fansi yu zhuanhua – Lun Lu Xun de xiquguan* 传统戏曲的反思与转化 – 论鲁迅的戏曲观 [Reflexion und Transformation der traditionellen Oper aus der Perspektive von Lu Xun], in: Zeitschrift der TU Beijing 北京工业大学学报, 2010 (6), S. 62.

fen.³²² Außerdem streben die Chinesen seit jeher nach der Harmonie, sodass es immerhin zu einem friedlichen Ende kommen soll, auch wenn der Konflikt im Theaterstück ausgesprochen heftig und unvereinbar ist.³²³ Als Beispiel ist das berühmte Stück der Yuan Gemischten-Spiele³²⁴ *Dou E Yuan* 窦娥冤 (*Die Ungerechtigkeit zu Dou E*) zu erwähnen. *Die Ungerechtigkeit zu Dou E* ist ein klassisches chinesisches Theaterstück, das vom berühmten Dramatiker Guan Hanqing verfasst wurde. In dem Stück geht es um das tragische Schicksal des Mädchens Dou E, die aufgrund der Armut der Familie von seinem Vater als Kinderbraut verkauft wird. Obwohl ihre Schwiegermutter sie wie eine eigene Tochter behandelt, dauert ihr glückliches Leben nicht lange an, weil ihr junger Ehemann nach zwei Jahren stirbt. Ein anderer Mann, der Dou E heiraten will, zwingt die Schwiegermutter, ihm Dou E zu geben. Aber seine Forderung wird abgelehnt. Um Rache zu üben, versucht dieser Mann, die Schwiegermutter zu vergiften. Unerwartet ist, dass sein eigener Vater die vergiftete Suppe isst und stirbt. Der Mann nutzt dies als Chance, Dou E zu beschuldigen, seinen Vater getötet zu haben. So wird Dou E zur Todesstrafe verurteilt. Nach der Hinrichtung schneit es erstaunlicherweise im Juni, weil auch der Himmel eine dermaßen große Ungerechtigkeit nicht dulden kann. Dou Es Vater, der inzwischen ein hoher Beamter geworden ist, hört vom Tod seiner Tochter. Er untersucht den Fall von neuem. Schließlich gelingt es ihm, seine Tochter zu rehabilitieren und den Mann zu bestrafen. Trotz des tragischen Todes der Protagonistin Dou E wird das Ende des Stücks durch die Strafe des bösen Mannes in gewissem Maße ausgeglichen. Aus diesem Beispiel geht anschaulich hervor, dass, egal wie tragisch ein Prozess im traditionellen chinesischen Theater auch sein kann, das Ende auf keinen Fall aussichtslos ist. Gemäß dem oben Erwähnten lässt sich die Adaption des Endes durch Gu Zhongyi nachvollziehen. Obwohl das Stück *Selbstmord aus Liebe* eine Tragödie ist, in der beide Protagonisten schließlich sterben, versuchte Gu Zhongyi, dieses Ende weniger tragisch zu gestalten, indem er die Versöhnung zwischen Vater und Sohn verwirklichte.

3.3.3.2 Sitten und Gebräuche

Außer bei der Änderung des Endes orientiert sich der Handlungsablauf großteils am Original. Die sonstigen Adaptionen konzentrieren sich auf Details, die aufgrund der großen Unterschiede in den Sitten und Gebräuchen zwischen China und dem Westen umzuarbeiten waren. Um das Stück für das chinesische Publikum leichter verständlich zu machen, wurden die Details in ge-

³²² Vgl. Lu, Xiaojuan 鲁晓娟: *Zhongguoshi beiju „datuanyuan jieju“ de yiyi zhuixun* 中国式悲剧“大团圆”结局的意义追寻 [Forschung nach dem Sinn des glücklichen Endes in der chinesischen Tragödie], in: *Literaturwelt/Literaturkritik* 文学界·文学评论, 2010, S. 61-62.

³²³ Vgl. Lu, a. a. O., S. 61.

³²⁴ *Zaju* 杂剧 (Gemischte-Spiele) war eine Form der chinesischen Oper, die Unterhaltung durch eine Synthese von Rezitationen von Prosa und Poesie sowie von Tanz und Gesang darbot, wobei der Schwerpunkt auf einem glücklichen Ende lag. In der Yuan-Dynastie (1271–1368) erreichte *Zaju* ihren Höhepunkt und wurde als *Yuanzaju* 元杂剧 (Yuan Gemischte-Spiele) bezeichnet.

wissem Maße eingebürgert. Als Beispiel wird hier ein Dialog zwischen Herrn Miller und Frau Miller zitiert.

Im Original:

FRAU Sei artig Miller. Wie manchen schönen Groschen haben uns nur die Präserter - -
 MILLER *kommt zurück und bleibt vor ihr stehen*: ‚Das Blutgeld meiner Tochter?‘ – Schier dich zum Satan infame Kupplerin! – Eh will ich mit meiner Geig’ auf den Bettel herumziehen, und das Konzert um was Warmes geben – eh will ich mein Violonzello zerschlagen, und ‚Mist im Sonanzboden führen‘, eh ich mirs schmecken laß von dem Geld, das mein einziges Kind mit Seel und Seeligkeit abverdient. – Stell den ‚vermaledeiten Kaffee ein, und das Tobakschnupfen‘, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben. Ich hab mich satt gefressen, und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt, eh so ein vertrackter Tausend Sa Sa in meine Stube geschmeckt hat.³²⁵

Nach der Adaption:

太太 不要胡说，他送了多少礼物给你女儿——
 立诚 你要你女儿的丢脸钱么？你去见鬼罢，不要脸的老东西，我情愿去摆拆字摊——我情愿去做小贩——我情愿去做叫化子，我不愿意用我女儿牺牲清白和将来幸福去赚来的钱，你少打几副牌少看几回戏就用不着你女儿到外边儿去抛头露脸，那位少爷公子没上我们家门的时候，我也吃饱了肚子穿暖了身体。³²⁶

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

Frau: Quatsch! Er hat deiner Tochter unglaublich viele Geschenke gegeben——
 Licheng: Willst du das Geld, für das deine Tochter ihr Gesicht verliert? Zum Teufel mit dir! Unverschämte Greisin! Lieber wäre ich Wahrsager, Straßenhändler oder sogar Bettler, als dass ich das Geld ausbebe, das meine Tochter mit Leib und Seele verdient. Hör auf, Majiang-Spiele³²⁷ zu spielen und geh nicht so oft ins Theater, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zum Markt zu treiben. Ich habe mich satt gegessen und warm angezogen, bevor der junge Herr zu uns kommt.

Sowohl im Original als auch im adaptierten Stück geht es bei dem Dialog um einen Streit zwischen dem Ehepaar, bei dem der Mann seine Frau heftig tadelt. In Hinblick auf den Inhalt ist eine Stelle auffällig an die chinesischen Traditionen angepasst worden. Im Original sagt Miller seiner Frau: „Stell den vermaledeiten Kaffee ein, und das Tobakschnupfen, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben.“ In der europäischen Gesellschaft gilt es als üblich, in

³²⁵ Schiller, a. a. O., S. 13.

³²⁶ Gu, a. a. O., S. 6.

³²⁷ *Majiang* 麻将 ist ein altes chinesisches Spiel für vier Personen.

der Freizeit, auch als Hausfrau, einen Kaffee zu trinken. Dies ist in der chinesischen Gesellschaft jedoch offensichtlich nicht der Fall. Die meisten chinesischen Hausfrauen spielten gerne Majiang oder gingen ins Theater, um sich die traditionellen chinesischen Opern anzusehen. Wenn man „den vermaledeiten Kaffee“, und „das Tobakschnupfen“ im Original beibehalten würde, hätten sich die damaligen Zuschauer wohl verwirrt gefühlt. Mit Rücksicht auf diesen Punkt hat Gu diese Stelle an die Gewohnheiten der chinesischen Hausfrauen angepasst.

Allerdings gibt es auch wenige Stellen, die im chinesischen Alltagsleben zwar ungewohnt sind, aber im Vergleich zum Original unverändert bleiben. Zum Beispiel spricht Wurm: „Ein Gran Hefe reicht hin, die ganze Masse in eine zerstörende Gärung zu jagen.“³²⁸ Trotz der unterschiedlichen Essgewohnheiten zwischen China und dem Westen wird im adaptierten Stück der Text beibehalten: „只要有一点酵母就可以使整块面包发酵。“³²⁹ (Etwas Hefe reicht schon, um das ganze Brot zum Gären zu bringen). Dennoch versuchte Gu Zhongyi im Grunde genommen, das Alltagsleben zur Zeit der Beiyang-Regierung in China realitätsnah widerzuspiegeln. Er vertrat die Ansicht, dass die Stellen bezüglich der westlichen Sitten und Gebräuche, die sich signifikant von den chinesischen unterscheiden, angepasst werden müssten. Zum Beispiel wird „Eau de mille fleurs und Bisam“³³⁰ als „Xuehuagao 雪花膏“³³¹ (Schneeflocken-Balsam), bei dem es sich um eine Gesichtscreme handelt, die in den 1930er- und 1940er-Jahren zuerst in Shanghai entstand und sehr beliebt unter Frauen war, in das Stück integriert. Im Dialog zwischen dem Hofmarschall und dem Präsidenten wird die „große Opera Dido – das süperbeste Feuerwerk“³³² erwähnt. Dementsprechend wird im adaptierten Stück der renommierte Peking-Oper-Darsteller Tan Xinpei erwähnt.

3.3.3.3 Religion

Eine weitere anzumerkende Änderung bezieht sich auf die Religion. Die religiöse Kultur ist ein wichtiger Bestandteil der menschlichen Kultur. Anders als im Westen, wo das Christentum die wichtigste Religion darstellt, haben die drei Lehren – Konfuzianismus, Buddhismus und Daoismus –, die sich in China gegenseitig bereichert und ergänzt haben, großen Einfluss auf die chinesische Kultur ausgeübt.³³³ In China gibt es viele Idiome, die sich auf den Buddhismus beziehen, wie zum Beispiel „跑得了和尚, 跑不了庙“ (Auch wenn der Mönch flieht, bleibt der Buddhatempel noch da), „做一天和尚, 撞一天钟“ (Solange du noch Mönch bist, musst du jeden Tag die Glocke läuten), „临时抱佛脚“ (Buddhas Füße zu umarmen, um um Hilfe in Not-

³²⁸ Schiller, a. a. O., S. 63.

³²⁹ Gu, a. a. O., S. 76.

³³⁰ Schiller, a. a. O., S. 65.

³³¹ Gu, a. a. O., S. 79.

³³² Schiller, a. a. O., S. 66.

³³³ Vgl. Li, Gang 李刚: *Dui zhongguo zongjiao jiqi jiji shehui gongneng de zhengmian renshi* 对中国宗教及其积极社会功能的正面认识 [Positives Verständnis der chinesischen Religion und ihrer positiven sozialen Funktionen], in: Religion und Kultur der Welt 世界宗教文化, 2011 (5), S. 1-2.

situationen zu bitten). Im Unterschied dazu gibt es im Westen viele Idiome, die ihre Wurzeln im Christentum haben, wie zum Beispiel „helf dir selbst, so hilft dir Gott“, „mit jmd. über Gott und die Welt reden“, „arm wie eine Kirchenmaus (sein)“, oder „sein Kreuz tragen“. Da das Christentum in China nicht weit verbreitet war, wurden solche Stellen im Original für die Adaption geändert oder gestrichen. So ist etwa der Ausdruck „Gott behüt uns in Gnaden“³³⁴ zu nennen, der in der Adaption zu „菩萨保佑我们罢“³³⁵ (Bodhisattva behüt uns in Gnaden) abgeändert wurde. Insgesamt wird das Wort „Gott“ entweder einfach weggelassen oder durch „Bodhisattva“ im adaptierten Stück ersetzt. Der Abschnitt, in dem Müller leidenschaftlich schimpft:

„Da saugt mir das Mädel – weiß Gott was als für? – überhimmlische Alfanzerien ein, das läuft dann wie ‚spanische Mucken‘ ins Blut und wirft mir die Handvoll Christentum noch gar auseinander, die der Vater mit knapper Not so so noch zusammenhielt [...].“³³⁶

Nach der Adaption sind die Bezüge auf die Religion jedoch verschwunden:

„这些小说都是些半生不熟的材料,讲什么恋爱呀,什么主义呀,弄得这班年轻的人癫不像癫,痴不像痴,成天的胡言乱语,胡思乱想;什么正经学问都不要,正经书都不念,我女儿就给这些书闹得乱梦颠倒,把家也不要了。把我老子也丢在旁边了 [...]“³³⁷

Eine wörtliche Übersetzung wäre:

„Diese Bücher sind alle roher Stoff. Darin geht es um die Liebe und die neue Weltanschauung, die die jungen Leute wahnsinnig macht. Das führt dazu, dass sie den ganzen Tag Unsinn reden und ins Blaue hinein träumen; traditionelles Wissen und traditionelle Bücher wollen sie nicht mehr. Meine Tochter wird gerade von diesen Büchern aufgehetzt und ist völlig von Sinnen. Sie will sich jetzt nicht mehr um die Familie kümmern und lässt ihren Vater im Stich [...].“

Es ist darauf hinzuweisen, dass sich während die Beiyang-Regierung an der Macht war, neue Gedanken, wie Demokratie und Wissenschaft sowie Streben nach persönlicher Freiheit, unter den umfangreichen Einflüssen der Neuen-Kultur-Bewegung entwickelten. Dies leistete einen großen Beitrag zum Fortschritt der chinesischen Gesellschaft. Da dieser Hintergrund ins Stück integriert wurde, gibt der als pedantisch und konservativ dargestellte Herr Fei den neuen Gedanken, die durch die fortschrittlichen Bücher in China vermittelt wurden, die Schuld dafür, dass seine Tochter aufgehetzt wurde. Inhaltlich wird der Teil über das Christentum durch *Zhengjing xuewen* 正经学问 (traditionelles Wissen) und *Zhengjingshu* 正经书 (traditionelle Bücher), die

³³⁴ Schiller, a. a. O., S. 12.

³³⁵ Gu, a. a. O., S. 4.

³³⁶ Schiller, a. a. O., S. 13.

³³⁷ Gu, a. a. O., S. 5.

im Widerspruch zu neuen fortschrittlichen Gedanken stehen, ersetzt. Nach dieser Adaption wird die Handlung an die sozialen Verhältnisse und Tatsachen in China angepasst, sodass sich die Zuschauer besser ins Gesehene und Gehörte einfühlen können.

Aus der Textanalyse geht hervor, dass sich der Dramatiker Gu Zhongyi bei der drittkulturorientierten Adaption weder nur an der Ausgangskultur noch ausschließlich an der Zielkultur ausrichtete. Stattdessen wurde beiden Seiten Aufmerksamkeit geschenkt. Allerdings ist darauf zu verweisen, dass das Original im Prozess der interkulturellen Adaption unter den Einflüssen der Zielkultur umgeschrieben und transformiert wurde. Gu Zhongyi begründete seine Adaption mit der Unterschiedlichkeit der westlichen und chinesischen Kultur: Die westlichen Sitten und Gebräuche seien ganz anders als die chinesischen Traditionen, weshalb eine Adaption notwendig und wichtig sei. Ansonsten könnten die Zuschauer die aufgeführten Theaterstücke nicht richtig verstehen.³³⁸ Daraus geht hervor, dass die Adaption gemäß der Erwartung des Zielpublikums durchgeführt werden sollte. Im Grunde genommen nahm die Zielkultur bei der drittkulturorientierten Adaption eine wichtigere Stellung ein.

Es gilt festzuhalten, dass die interkulturelle Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in China vorwiegend dazu diente, den großen Mangel an Theaterstücken möglichst zu beheben und dem Sprechtheater dabei zu helfen, in China Fuß zu fassen. Um dieses Ziel zu erreichen, war es von entscheidender Bedeutung, dass ein adaptiertes Stück vom chinesischen Publikum positiv aufgenommen werden konnte. Im anderen Fall wäre es unmöglich, das Sprechtheater als fremdartiges Produkt in China zu etablieren. An den adaptierten Stücken lässt sich feststellen, dass die meisten ausländischen Literaturwerke mehr oder weniger an die chinesischen sozialen Verhältnisse und Traditionen angepasst wurden. Der Publizist und Schriftsteller Ke Lin wies darauf hin, dass die genaue Wiedergabe des ausländischen Materials auf der chinesischen Bühne wichtig sei, was die wahrhaftige Vorstellung des ausländischen Lebens und der fremden Kunst anbelange. Trotzdem sei eine geschickte Umarbeitung mit Rücksicht auf die Gewohnheiten des Zielpublikums noch bedeutsamer und empfehlenswert.³³⁹ Bei der Adaption hob der Dramatiker Gu Zhongyi hervor, dass seine Arbeit darauf abziele, die damaligen, in seinen Augen kindischen und mangelhaften, chinesischen Theaterstücke zu verbessern. Die ausländischen, meisterhaften Theaterstücke sollten nutzbar gemacht und in die chinesische Gesellschaft übertragen werden, damit die Zuschauer diese Stücke akzeptieren könnten. Er schlug zudem zwei Schritte zur Adaption vor: erstens sollten die Struktur, die Figuren und die Dialoge in den westlichen Theaterstücken genau studiert und analysiert werden; zweitens sollen die westlichen Theaterstücke adaptiert werden, damit sie sich für die chinesische Bühne eignen.³⁴⁰ Auch der Dramatiker und Theater-

³³⁸ Vgl. Gu, Delong 顾德隆: *Xiangshu youpi* 相鼠有皮 [Auch eine Maus hat Fell] (Vorwort), *Shanghai shangwu yinshuguan* 上海商务印书馆 1925, S. 9-10.

³³⁹ Vgl. Ke, a. a. O., 1982, S. 10.

³⁴⁰ Vgl. Gu, a. a. O., S. 9-10.

pädagoge Xiong Foxi merkte an, dass die exotische Stimmung der ausländischen Materialien dem Geschmack der chinesischen Zuschauer nicht entsprach, die sich mehr für Theaterstücke interessierten, in denen chinesische Geschichten geschildert werden.³⁴¹

Kurz zusammengefasst ging es bei der Adaption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in China nicht um die Echtheit des Originals, sondern vielmehr um seine Nützlichkeit im chinesischen Kontext. Die Gleichbehandlung und freie Berührung verschiedener Kulturen fanden damals noch keine Beachtung. Allerdings haben die Theaterkünstler im Prozess der interkulturellen Adaption viele Erfahrungen über den Umgang mit fremden Kulturen gesammelt und so auch ihre Erkenntnisse darüber vertieft, was als Vorbereitung für die späteren interkulturellen Inszenierungen im „Dritten Raum“ der neuen Zeit betrachtet werden kann. Wie sich die interkulturelle Adaption nach der Gründung der VR China 1949 weiterentwickelte, wird im nächsten Kapitel der vorliegenden Arbeit behandelt.

³⁴¹ Vgl. Xiong, Foxi 熊佛西: *Xiong Foxi xiju wenji* 熊佛西戏剧文集 [Sammlung der Theaterstücke von Xiong Foxi], *Shanghai wenyi chubanshe* 上海文艺出版社 2000, S. 569.

4 Die deutschsprachigen Werke auf der Bühne in China von 1949 bis zur Gegenwart

Seit der Gründung der Volksrepublik China 1949 ist der Wandel des chinesischen Theaters eng mit komplexen Veränderungen in den Bereichen Wirtschaft, Politik, Kultur und Gesellschaft verbunden. In diesem Zusammenhang sah sich das Sprechtheater in China mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert. Die interkulturelle Adaption nach der Gründung der VR China lässt sich am besten in zwei Zeitabschnitten betrachten: dem ersten von 1949 bis 1976 und dem zweiten von 1976 bis zur Gegenwart.

Nach der Gründung der Volksrepublik China war die Atmosphäre in Bezug auf den kulturellen Austausch anfangs relativ locker. Laut der Theaterzeitschrift *Xijubao* 戏剧报 (*Theaterzeitschrift*) wurden im Jahr 1954 Dramatiker und Musiker aus Norwegen, Frankreich und Indonesien nach China mit dem Ziel des kulturellen Austauschs eingeladen. Zugleich wurde ein Theaterexperte aus der Sowjetunion nach China geschickt, der Unterricht im Theater geben sollte und gleichzeitig als Berater an der *Zhongyang xiju xueyuan* 中央戏剧学院 (Zentrale Theaterakademie) tätig war. 1962 besuchte der berühmte polnische Regisseur und Theatertheoretiker Jerzy Grotowski die VR China. Ein Jahr darauf, im Jahr 1963, besuchte die chinesische Theater-Delegation Polen und Deutschland.³⁴² Insgesamt schritt der kulturelle Austausch, der vor allem zwischen China und den anderen damaligen sozialistischen Ländern stattfand, vor der Kulturrevolution eher zögernd voran. Trotzdem ist auf die Tendenz hinzuweisen, dass sich der Konflikt zwischen der Kunst und der Politik gleichzeitig verschärfte. Um die neue Macht der Kommunistischen Partei zu festigen und den Sozialismus reibungslos aufzubauen, wurde vom Theater gefordert, das Leben der Arbeiter, Bauern und Soldaten in den Vordergrund zu stellen. Nicht Gesellschaftskritik, sondern vielmehr Lobeshymnen auf die neuen Verhältnisse waren gefordert.³⁴³ Infolgedessen wurde das künstlerische Schaffen der Dramatiker in vieler Hinsicht eingeschränkt.

Zusammenfassend kristallisieren sich drei charakteristische Merkmale des Schaffens des Sprechtheaters in den 1950er- und 1960-Jahren heraus: Erstens sollte das Theaterstück hoch politisiert werden. Bei der Beschreibung des Realitätslebens musste sich ein Stück an Bestimmungen und Reden der Kommunistischen Partei und des Staatspräsidenten Mao orientieren. Auf diese Weise sollte das Theaterstück als Spiegel der Politik dienen. Zweitens sollte es durch die Zusammenarbeit von Dramatikern, dem Massenvolk und der zuständigen Abteilung fertiggestellt

³⁴² Vgl. *Xiju bao* 戏剧报 [Theaterzeitschrift], 1954-1966. *Theaterzeitschrift* ist der ehemalige Name der Zeitschrift *Zhongguo xiju* 中国戏剧 (*Chinesisches Theater*).

³⁴³ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 239-240.

werden. Drittens sollte das Theaterstück politisch zeitgemäß sein, d. h. es sollte auf Änderungen oder Entwicklungen in der Politik reagieren und somit immer wieder umgearbeitet werden.³⁴⁴ Diese Merkmale verdeutlichen, dass sich das Sprechtheater damals der Politik unterwerfen musste. Der künstlerische und literarische Wert eines Theaterstücks spielte dabei automatisch eine untergeordnete Rolle. Vor dem Hintergrund, dass die Freiheit der Dramatiker bei der Schöpfung dermaßen eingeschränkt wurde, stellte der berühmte Dramatiker Chen Baichen die Frage, warum viele Dramatiker vor 1949 produktiv gewesen seien, während sie nach 1949 kaum noch was oder gar nichts mehr schaffen konnten. Der Preis, den er für diese Frage zahlte, war, dass er wenig später heftig angegriffen wurde.³⁴⁵ Der Vize-Minister des kulturellen Ministeriums Liu Zhiming verwies 1958 deutlich darauf, dass man sicherlich Fehler machen würde, wenn man ohne Rücksicht auf politischen Stil nur von künstlerischem Stil rede.³⁴⁶ Um mögliche politische Fehler zu vermeiden, blieben viele Dramatiker bei den Themen der Revolutionszeit und des Antijapanischen Kriegs oder zogen sich einfach in die alte Geschichte zurück – einige von ihnen wandten sich sogar vom Sprechtheater ab.³⁴⁷

Inzwischen gab es auch ausländische Theaterstücke, die auf der Bühne in der neu gegründeten VR China aufgeführt wurden. Der Statistik nach waren im Zeitraum von 1949 bis 1960 von den 280 mehraktigen Stücken 55 Stücke Übersetzungen ausländischer Dramen.³⁴⁸ Bei den meisten dieser aufgeführten ausländischen Theaterstücke handelte es sich um russische Stücke. Nach Aufzeichnungen der *Theaterzeitschrift* wurden von 1949 bis 1954 in China demnach insgesamt 43 russische Stücke aufgeführt.³⁴⁹ Erwähnenswert ist, dass diese Stücke keine Adaptionen, sondern meistens einfache Übersetzungen darstellten. Bezüglich deutschsprachiger Theaterstücke wurde zum Beispiel *Wallenstein* nach der Übersetzung von Guo Muoruo in den 1930er-Jahren aufgeführt.³⁵⁰ Im Jahr 1959 wurde das Stück *Kabale und Liebe* nach der Übersetzung von Liao Fushu³⁵¹ zum Andenken an den 200. Geburtstag von Schiller im chinesischen Jugendkunsttheater³⁵² aufgeführt.

³⁴⁴ Vgl. Wang, Zhongling 王鍾陵: *Ershi shiji zhongguo huajushi luelun – Zhongguo huaju dansheng yibai zhounian jinian* 20 世纪中国话剧史略论——中国话剧诞生一百周年纪念 [Ein kurzer Rückblick auf die Geschichte des chinesischen Sprechtheaters im 20. Jahrhundert – Zum Gedenken an den 100. Jahrestag der Geburt des chinesischen Sprechtheaters], in: Akademische Monatszeitschrift 学术月刊, 2007 (8), S. 109.

³⁴⁵ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 240.

³⁴⁶ Vgl. Wang, a. a. O., S. 109.

³⁴⁷ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 240.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 242.

³⁴⁹ Vgl. N. N.: *Jin wunian lai sulian xiju zai woguo yanchu tongji* 近五年来苏联戏剧在我国演出统计 [Statistik der Aufführungen des russischen Theaters seit den letzten fünf Jahren in China], in: Theaterzeitschrift 戏剧报, 1954 (4), S. 33.

³⁵⁰ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 242.

³⁵¹ Dabei handelt es sich um die chinesische Übersetzung des Stücks *Kabale und Liebe*, die im Jahr 1955 erschien.

³⁵² *Zhongguo qingnian yishu juyuan* 中国青年艺术剧院 (Jugendkunsttheater Chinas), das am 16.4.1949 in Peking gegründet worden war, ist seit 2001 zusammen mit *Zhongyang shiyan huajuyuan* 中央实验话剧院 (Zentrales Experimentiertheater) zu *Zhongguo guojia huajuyuan* 中国国家话剧院 (Staatliches Sprechtheater Chinas) verschmolzen.



Abbildung 11: Bild der Figuren von *Kabale und Liebe* im Programmheft ³⁵³



Abbildung 12: Bühnenfoto von *Kabale und Liebe*, Aufführung im Jugendkunsttheater Chinas ³⁵⁴

³⁵³ Bei den Personen auf dem Bild handelt es sich um Louise und Ferdinand (oben), Herr und Frau Miller (unten). Das Bild stammt aus dem Programmheft des Stücks *Kabale und Liebe* des chinesischen Jugendkunsttheaters.

³⁵⁴ N.N.: *Deguo juzuo jia xile dancheng* 德国剧作家席勒诞辰 [Zum Andenken des Geburtstags von Schiller] URL: <http://www.people.com.cn/GB/historic/1110/3804.html> (Stand: 28.01.2018).

Wie die Gestalten der Figuren (Abb. 11) und das Bühnenfoto (Abb. 12) zeigen, kopierte das Stück den westlichen Stil äußerlich hinsichtlich der Kostüme, des Bühnenbilds usw., um auf diese Weise das westliche Drama wahrhaftig wiederzugeben. Wie oben erläutert, wurde das Stück also nicht als Adaption, sondern als Übersetzung auf die Bühne gebracht.

Die künstlerische Weiterentwicklung des Sprechtheaters von 1949 bis 1966 in China schritt im Großen und Ganzen schleppend voran, wobei die interkulturelle Adaption eine fast belanglose Stellung einnahm. Während der Kulturrevolution verschlimmerte sich die Situation des Sprechtheaters weiter. Die treibende Kraft der Kulturrevolution Jiang Qing³⁵⁵ gab im Jahr 1966 bekannt, dass das Sprechtheater tot sei.³⁵⁶ Wenige Jahre später schlug Jiang Qing jedoch vor, das Sprechtheater vor dem Tode zu retten. Auf ihre Anweisung hin griff das Volkskunsttheater Beijing, das 1971 bereits in *Beijing huajutuan* 北京话剧团 (Sprechtheatergruppe Beijing) umbenannt worden war, wieder die Inszenierung von Sprechtheaterstücken auf. Nach langer Vorbereitung und Probezeit wurde schließlich 1974 das Stück *Yunquan zhange* 云泉战歌 (*Yunquan Schlachtgesang*) inszeniert, das von der Lobeshymne auf den Geist des Klassenkampfs der ländlichen Kader handelt. Nach wie vor diente dieses Stück der politischen Propaganda. Demhingegen wurde der künstlerische Wert des Stücks vom ehemaligen Intendanten und Regisseur des Volkskunsttheaters Beijing Jiao Juyin als äußerst niedrig bewertet. Gerade wegen dieser unverhüllten Bewertung wurde Jiao heftig angegriffen und fiel der Kulturrevolution zum Opfer.³⁵⁷

Während der Kulturrevolution existierte der kulturelle Austausch mit der Außenwelt in Bezug auf das Sprechtheater fast nicht. Es gab damals keine Übersetzungen, Einführungen oder Aufführungen von ausländischen Dramen. Die meisten ausländischen Theaterbücher und -zeitschriften in Bibliotheken wurden versiegelt und die meisten privat gesammelten Bücher über ausländische Theaterstücke oder Kunst wurden konfisziert.³⁵⁸ Zusammengefasst schien die Theaterwelt in China während der Kulturrevolution eine isolierte Welt zu sein. Aus diesem Grund wird die interkulturelle Adaption in der vorliegenden Arbeit in der neuen Zeit seit 1976 behandelt.

Als die Kulturrevolution geendet hatte, wollten sich die Dramatiker nicht mehr auf das Thema des Klassenkampfs beschränken. Stattdessen griffen sie die Gesellschaftsprobleme aus der Per-

³⁵⁵ Als Ehefrau des Staatspräsidenten Mao Zedong war Jiang Qing eine treibende Kraft hinter der chinesischen Kulturrevolution. Unter ihrem Einfluss dominierten damals *Geming yangbanxi* 革命样板戏 (Revolutionäre Musterstücke), die Pekingoper, Ballette, Sinfonien und Klavierstücke enthielten, zehn Jahre lang die chinesischen Bühnen. Siehe: Mittler, Barbara: Musik und Macht. Die Kulturrevolution und der chinesische Diskurs um den 'nationalen Stil', in: Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Michaela G. Grochulsky, Oliver Kautny und Helmke Jan Keden, Mainz 2006, S. 281.

³⁵⁶ Vgl. Hu, Xingliang 胡星亮: *Lun „wenge“ xiju guanlian yu wailai yingxiang* 论“文革”戏剧观念与外来影响 [Zur Theateranschauung und zum fremden Einfluss während der Kulturrevolution], in: Kunstdiskurs 文艺争鸣, 2004 (4), S. 52.

³⁵⁷ Vgl. Zhou, Ran 周冉: *„Wenge“ baofeng zhouyu zhongde renyi qunxing* “文革”暴风骤雨中的文艺群星 [Die Sterne des Volkskunsttheaters im Gewitter der Kulturrevolution] URL: <http://history.people.com.cn/GB/236757/17802711.html> (Stand: 12/12/2017).

³⁵⁸ Vgl. Hu, a. a. O., S. 53.

spektive der Menschlichkeit auf.³⁵⁹ Zugleich wurde die Tür der vormals isolierten Theaterwelt mit der Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik wieder weit geöffnet. Seitdem hat sich der Austausch zwischen China und dem Ausland immer weiter intensiviert. Die Einführung und Vorstellung rund um das ausländische Theater, so zum Beispiel die Konzepte der historischen Avantgarde, des absurden und postmodernen Theaters, wurden wieder in Gang gebracht.³⁶⁰ Theaterzeitschriften wie *Xijubao* 戏剧报 (*Theaterzeitschrift*)³⁶¹, *Waiguo xiju ziliao* 外国戏剧资料 (*Materialien des ausländischen Theaters*) und *Juben* 剧本 (*Theaterstücke*), die während der Kulturrevolution eingestellt wurden, nahmen ihren Betrieb wieder auf. Im Jahr 1979 erschien in der Zeitschrift *Renmin xiju* 人民戏剧 (*Volkstheater*)³⁶² mit *Shengxing xifang de yige xiju liupai – Huangdanpai* 盛行西方的一个戏剧流派 – 荒诞派 (*Das im Westen populäre Genre – Absurdes Theater*) zum ersten Mal ein Artikel über ein Theatergenre aus dem Ausland. Darauf folgend erschienen 1980 noch *Zhengqi douyan de yanchu xingshi yu wutai meishu – Guanmo nansilafu xiju huiyan sui* 争奇斗艳的演出形式与舞台美术 – 观摩南斯拉夫戏剧会演随记 (*Vielfältige Darstellungs- und Bühnenkünste – Protokoll beim Besuch der jugoslawischen Dramen*) und *Xifang huaju biaoyan de xin fazhan* 西方话剧表演的新发展 (*Neue Entwicklung westlicher Theateraufführungen*). Die Zeitschrift *Waiguo xiju ziliao* 外国戏剧资料 (*Materialien des ausländischen Theaters*) stellte außerdem die Entwicklung und die Genres des ausländischen Theaters, relevante Dramatiker sowie deren Stücke vor. Zentrale Artikel sind in diesem Zusammenhang zum Beispiel *Jin sanshi nianlai meiguo juzuo jia gaimao* 近三十年美国剧作家概貌 (*Überblick über die amerikanischen Dramatiker in den letzten dreißig Jahren*), *Jiechu de deguo xijujia Bulaixite* 杰出的德国戏剧家布莱希特 (*Der großartige Dramatiker Brecht*), *Aodaliya xijujie jiankuang* 澳大利亚戏剧界简况 (*Überblick über das Theater in Australien*), *Faguo de kafei xiju* 法国的咖啡戏剧 (*Zum französischen Kaffee-Theater*) usw.³⁶³ Zugleich wurden chinesische Theaterkünstler ins Ausland geschickt, um mehr über das ausländische Theater zu erfahren und davon zu lernen, wobei ausländische Theaterkünstler auch nach China eingeladen wurden, um ihre Erfahrungen bei der Inszenierung weiterzuvermitteln.³⁶⁴ Erwähnenswert ist, dass die Delegation des chinesischen Theaterdirektors vom Kulturministerium des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1980 zu einer 21-tägigen Reise nach Westdeutschland eingeladen wurde. Während dieser Reise wurden zwölf Sprechtheaterstücke, sechs Opern und drei Ballette besucht und insgesamt sieben bedeutende Theaterhäuser in West-

³⁵⁹ Vgl. Li, Yinan: Eine Zelebration der >>Menschlichkeit<<. Jürgen Flimms Inszenierung des *Woyzeck* am Volkskunsttheater Beijing, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 321.

³⁶⁰ Vgl. Budde, a. a. O., S. 520.

³⁶¹ Nach der Kulturrevolution wurde die *Theaterzeitschrift* im Jahr 1976 in *Renmin xiju* 人民戏剧 (*Volkstheater*) umbenannt.

³⁶² *Volkstheater* ist der ehemalige Name der Zeitschrift *Zhongguo xiju* 中国戏剧 (*Chinesisches Theater*).

³⁶³ Vgl. Liu, Ping 刘平: *Xinshiqi huaju sanshi niande tansuo yu fazhan* 新时期话剧三十年的探索与发展 [Zur dreißig-jährigen Forschung und Entwicklung des Sprechtheaters in der neuen Zeit], in: *Literarische Rezension 文学评论*, 2009 (3), S. 120.

³⁶⁴ Vgl. ebd.

deutschland besichtigt.³⁶⁵ Im Jahr 1983 wurde der amerikanische Dramatiker Arthur Miller mit seinem experimentellen modernen Stil nach China eingeladen. In Zusammenarbeit mit dem chinesischen Übersetzer, Film- und Theaterschauspieler Ying Ruocheng wurde sein berühmtes Stück *Death of a Salesman* auf die Bühne des Volkskunsttheaters Beijing gebracht. 1987 kam als erster Regisseur aus der Bundesrepublik Deutschland Jürgen Flimm nach Beijing, wo er das Stück *Woyzeck* inszenierte. Alles in allem werden seit 1978 der Austausch im Theater zwischen China und dem Ausland verstärkt und die kulturelle Verständigung vertieft. Unter diesen Umständen hat die Zahl der durch interkulturelle Adaption inszenierten Stücke deutlich zugenommen, sodass es kaum möglich ist, eine vollständige Übersicht zu erstellen. Um einen Einblick in die Adaption deutschsprachiger Literaturwerke in der neuen Zeit in China zu geben, wird zuerst eine Aufführungsanalyse aus avantgardistischer Perspektive durchgeführt.

4.1 Interkulturelle Adaption aus einer avantgardistischen Perspektive

Seit sich die Reform- und Öffnungspolitik in China durchgesetzt hat, befindet sich das Land in einem gesellschaftlichen Umwälzungsprozess, der mit wesentlichen Veränderungen der Produktionsweise, der Lebensweise, des Kultursystems usw. einhergeht.³⁶⁶ Wie oben erwähnt, war das kulturelle Leben der Menschen in China während der Kulturrevolution in großem Ausmaß eingeschränkt worden. Infolgedessen waren die Bedürfnisse nach einem breiteren kulturellen Spektrum nach Ende der Kulturrevolution besonders stark ausgeprägt. Als essenzieller Bestandteil der chinesischen Kultur sollte das Theater eigentlich bei der Befriedigung unterschiedlicher kultureller Bedürfnisse eine entscheidende Rolle spielen. Doch die Realität gestaltete sich anders: Die Bühnenkünste, allen voran das Sprechtheater, sahen sich angesichts der großen Konkurrenz von Massenmedien wie Fernsehen und Film ab den 1980er-Jahren mit einer existenziellen Krise konfrontiert. Dies führte sogar bis zu einer Auflösung zahlreicher Armeetheater und Provinztheater.³⁶⁷ In diesem Zusammenhang waren die Theaterversuche zur Selbsthilfe sowie auch zur Befriedigung vielfältiger kultureller Bedürfnisse in der neuen Zeit unvermeidlich. Zugleich konnten sich die chinesischen Theaterkünstler nicht mehr mit dem traditionellen naturalistischen Sprechtheater abfinden, nachdem sie mit der westlichen literarischen Moderne, mit fremden Theaterkonzepten und Praktiken aus dem Westen in Berührung gekommen waren. Unaufhörlich bemühten sie sich durch Versuche und Experimente um eine Erneuerung des Sprech-

³⁶⁵ Vgl. Huang, Zuolin 黄佐临: *Xide fangwen jianwen* 西德访问见闻 [Erfahrungen und Kenntnisse während des Besuchs in Westdeutschland], in: *Theaterkunst 戏剧艺术*, 1980 (03), S. 47-54.

³⁶⁶ Vgl. Huang, Shizhi 黄世智: *Shiyan xiju yu zhongguo xiandai xiju chuantong* 实验戏剧与中国现代戏剧传统 [Experimentelles Theater und die Traditionen des chinesischen modernen Theaters], in: *Zeitschrift der Berufs- und Fachhochschule Sichuan 四川职业技术学院学报*, 2007 (1), S. 30.

³⁶⁷ Vgl. Li, Yinan: Die Struktur der heutigen chinesischen Theaterlandschaft, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 194.

theaters und strebten nach ihren künstlerischen Idealen. In diesem Prozess entwickelte sich das Sprechtheater teilweise in Richtung Avantgarde.

Seit den 1980er-Jahren werden neue Begriffe wie „*Tansuo xiju* 探索戏剧“ (Forschungstheater) und „*Shiyan xiju* 实验戏剧“ (Experimentelles Theater) und „*Xiaojuchang* 小剧场“ (Kleines Theater) sowie „*Xianfeng xiju* 先锋戏剧“ (Avantgarde-Theater) usw. verwendet, um unkonventionelle Theaterformen zu bezeichnen. In Theaterstücken dieser Gattungen werden Schauspieltechniken wie Brechts Verfremdungsmethode, Elemente von Expressionismus, Surrealismus, vom absurden Theater oder vom traditionellen Musiktheater verwendet, um die Illusionen auf der Bühne zu brechen.³⁶⁸ Was die interkulturelle Adaption anbelangt, sind an den meisten adaptierten Theaterstücken experimentelle und avantgardistische Eigenschaften festzustellen. Es ist häufig zu beobachten, dass verschiedene Theatertraditionen und Theaterkulturen bei der Adaption ausländischer Literaturwerke auf innovative Weise miteinander verbunden werden. Darüber hinaus sind die in der *Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China II* erfassten Regisseure wie Lin Zhaohua (*Faust, Herr Biedermann und die Brandstifter*) und Meng Jinghui (*Brief einer Unbekannten, Der gute Mensch von Sezuan* usw.) eigentlich renommierte Vorkämpfer des chinesischen Sprechtheaters, die mit ihren innovativen Theaterversuchen nicht nur in China, sondern auch im Ausland einen guten Ruf genießen. Weitere repräsentative und gewichtige Vorkämpfer sind Mou Sen, Tian Qinxin und Zhang Xian. Sie beschäftigen sich zwar wenig mit der interkulturellen Adaption, doch versuchen sie unablässig auf ihre spezifische Weise Theaterexperimente. Ihre Arbeit zeugt vom breiten Spektrum des chinesischen experimentellen Theaters.³⁶⁹ Auf jeden Fall ist es unentbehrlich, zuerst einen Einblick in das chinesische experimentelle bzw. Avantgarde-Theater zu geben, um die interkulturelle Adaption in der neuen Zeit in der Folge näher betrachten zu können.

Im chinesischen Diskurs werden Begriffe wie „Avantgarde-Theater“, „Kleines Theater“ und „Experimentelles Theater“ nicht deutlich voneinander abgegrenzt. Trotz hitziger Kategorisierungsdebatten werden sie häufig ohne weitere Differenzierung gleichgesetzt und synonym verwendet. Obwohl diese Begriffe durchaus bestimmte Gemeinsamkeiten aufweisen und sich auch teilweise überschneiden, konnte die Verwirrung bei der Verwendung der Begriffe noch nicht beseitigt werden. Allgemein betrachtet, wird dem „Kleinen Theater“ sowohl das avantgardistische als auch das experimentelle Attribut zugeschrieben.³⁷⁰ Zudem hat der renommierte Regis-

³⁶⁸ Vgl. Chen, Huan 陈欢: *Zhongguo xiju fazhan zhongde xiao chaqu – Xianfeng huaju* 中国话剧发展中的小插曲-先锋话剧 [Das Zwischenspiel in der Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters – Das Avantgarde-Theater], in: *Volkskunst 大众文艺*, 2009, S. 136.

³⁶⁹ Vgl. Tao, Qingmei: Experimentelles Theater in China, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin, S. 197.

³⁷⁰ Vgl. Budde, a. a. O., S. 427.

seur und Pionier des chinesischen „Kleinen Theaters“³⁷¹ Lin Zhaohua darauf hingewiesen, dass das Kleine Theater in China anders als jenes im Ausland sei. Hierbei handle es sich um landesspezifische Eigenschaften, die die relevanten Unterschiede bedingen. Das Kleine Theater im Ausland zielt meistens auf Anti-Mainstream des Theaters ab. Doch in China sei dieses Bewusstsein weniger stark. Als Lin Zhaohua die erste Bühnenpraxis im Kleinen Theater begann, ging er nicht von dieser anti-konformistischen Haltung aus. Ihm zufolge hat das Kleine Theater vor allem drei Aufgaben: Erstens solle es zur Verbreitung der Bühnenkunst dienen. Zweitens biete es freien Platz für Theaterexperimente, weil das Kleine Theater keine großen Risiken eingehen müsse, Verluste einzufahren. Drittens könnten einheimische und ausländische Meisterwerke der Antike oder Moderne, sogar die traditionellen Opern, hier neu interpretiert und adaptiert werden.³⁷² Seit den 1990er-Jahren wollten die Theaterwissenschaftler und Theaterkünstler eigentlich eine Differenzierung zwischen „Experimentellem Theater“ und „Kleinem Theater“ einführen, weil „es genug Beispiele für höchst konventionelle Inszenierungen des ‚Kleinen‘ und äußerst innovative Inszenierungen des ‚Großen‘ Theaters an den großen Theaterhäusern [gibt]. Die Größe der Bühne oder der Produktion kann also nicht länger ein Maßstab sein.“³⁷³ Trotzdem wurde eine deutliche Differenzierung bis heute noch nicht vollzogen. Bezüglich der Unterscheidung zwischen diesen Begriffen hat der berühmte Regisseur Meng Jinghui die Theaterversuche der 1980er-Jahre dem „Forschungstheater“ und jene seit den 1990er-Jahren dem „Experimentellen Theater“ zugeordnet. Seiner Meinung nach sollte es beim „Experimentellen Theater“, „Kleinen Theater“ und „Avantgarde-Theater“ keinen Unterschied machen.³⁷⁴ Der Vize-Intendant des Staatlichen Sprechtheaters Chinas und experimentelle Regisseur Wang Xiaoying versteht unter dem „Avantgarde-Theater“ das Sprechtheater mit experimentellem und aufsässigem Geist. Es sollte Herausforderungen mit sich bringen und eine Abkehr von traditionellen Gewohnheiten beim Theaterbesuch aufzeigen, sodass es für die meisten Zuschauer, sogar für Theaterwissenschaftler, inakzeptabel sei. In diesem Sinne glichen sich das „Avantgarde-Theater“ und das „Experimentelle Theater“ im Wesentlichen.³⁷⁵ Paradoxiertweise besteht jedoch eine der zentralsten Aufgaben des chinesischen experimentellen Theaters darin, ein breiteres Publikum zu erreichen und mehr Zuschauer für die Bühnenkunst in China zu gewinnen.³⁷⁶ Dies ist mit den eigenen chinesischen Gegebenheiten zu begründen: Seit das Fernsehen und der Film zu Massenmedien avanciert sind, ist die Zahl der Theaterbesucher verhältnismäßig gesunken. Mit anderen Worten sollte das chinesische experimentelle Theater für viele Theaterkünstler

³⁷¹ Mit der Inszenierung des Stücks *Das Notsignal* durch Lin Zhaohua im Jahr 1982 beginnt das chinesische Kleine Theater der neuen Zeit.

³⁷² Vgl. Ding, Luonan 丁罗男: „Houxin“ shiqi he xiaojuchang xiju “后新时期”和小剧场戏剧 [Post-Neue-Zeit und das Kleine Theater], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 1999 (1), S. 10.

³⁷³ Budde, a. a. O., S. 427.

³⁷⁴ Vgl. Meng, Jinghui (Hrsg.) 孟京辉(编): *Xianfeng xiju dang'an* 先锋戏剧档案 [Avantgarde-Theater-Akten], Zuojia chubanshe 作家出版社 2000, S. 350-351.

³⁷⁵ Vgl. Chen, a. a. O., S. 136.

³⁷⁶ Vgl. Huang, a. a. O., 2007, S. 32.

noch die Aufgabe der Verbreitung der Bühnenkunst übernehmen; aus diesem Grund orientiert sich sein Inhalt häufig am Realismus-Konzept, obgleich seine Form immerwährend nach Innovation und Durchbruch sucht. Kurzum kann es nicht absolut anti-kommerziell oder anti-mainstream sein. Beispielhaft geht Meng Jinghui gerade in Richtung Kommerzialisierung, von wo aus er zugleich eine Neuorientierung des experimentellen Theaters anstrebt.³⁷⁷

Der Gebrauchshäufigkeit dieser Begriffe zufolge wird der Begriff „Forschungstheater“ heutzutage fast nicht mehr verwendet. Stattdessen finden Begriffe wie „Kleines Theater“, „Experimentelles Theater“ und „Avantgarde-Theater“ noch breite Anwendung. Erwähnenswert ist, dass der Gebrauch des „Avantgarde-Theaters“ meistens mit dem Regisseur Meng Jinghui verbunden ist. Er bezeichnet seine experimentellen Theaterstücke gerne als Avantgarde-Theaterstücke. Diese stellte er in dem 1999 publizierten Buch *Xianfeng xiju dangan* 先锋戏剧档案 (*Avantgarde-Theater-Akten*) vor. In einem Interview nannte er als Grund für diese Kategorisierung, dass er am Anfang mit dem Label „Avantgarde“ nur Aufsehen erregen wolle; erst später fand er heraus, dass Avantgarde für ihn irgendeinen Ansporn nach vorn darstelle.³⁷⁸

Der Begriff „Avantgarde-Theater“ war in den 1980er-Jahren noch nicht sehr verbreitet und erregte erst Beginn der 1990er-Jahre größere Aufmerksamkeit. Bis Ende der 1990er-Jahre stellte er noch keinen bedeutenden Begriff im Theaterbereich dar. Zu diesem Ergebnis kommt Budde in einer Umfrage Ende 1998 unter Shanghaier Theaterkünstlern, in der die Definitionspalette von „Die Avantgarde ist tot“, über „herzerfrischende Erwartung des Frühlings (Neubeginns) in einer Schublade“ und „Avantgarde ist eine Spielerei der Jugend“ bis „die Avantgarde braucht in erster Linie die Jugend“ reichte.³⁷⁹ Bemerkenswert ist jedoch, dass heutzutage sich der Begriff „Avantgarde-Theater“ großer Beliebtheit erfreut. In den letzten Jahren werden sogar alle oben erwähnten Theaterversuche mit „Avantgarde-Theater“ etikettiert.³⁸⁰ Die Popularität des Begriffs ist vor allem auf den großen Erfolg des Avantgarde-Regisseurs Meng Jinghui auf dem Sprechtheater-Markt in China zurückzuführen. Er ist instande, immer wieder Theaterstücke mit experimentellen und innovativen Eigenschaften erfolgreich auf die Bühne in China zu bringen. Seine Theaterstücke haben zahlreiche junge Zuschauer gewonnen, was sehr bemerkenswert erscheint, da die meisten Menschen in China, insbesondere die jüngere Generation, eigentlich nicht oft ins Theater gehen. Auch wegen dieser großen kommerziellen Erfolge wird Meng Jinghui oftmals als Pseudo-Avantgarde-Regisseur kritisiert.³⁸¹ Sein Beitrag zur Neuerung des konventionellen Sprechtheaters und zur Verbreitung der neuen Theaterformen ist dennoch nicht zu unterschätzen.

³⁷⁷ Vgl. Tao, a. a. O., S. 208.

³⁷⁸ Ein Interview zwischen der bekannten chinesischen Moderatorin Yang Lan und Meng Jinghui 孟京辉论先锋 [Meng Jinghui spricht über Avantgarde] URL: http://www.360doc.com/content/10/1121/18/2104470_71216946.shtml (Stand: 12/07/2017).

³⁷⁹ Vgl. Budde, a. a. O., S. 436.

³⁸⁰ Vgl. Chen, a. a. O., S. 136.

³⁸¹ Vgl. He, Mingmin 何明敏: *Meng Jinghui xiju fengge lun* 孟京辉戏剧风格论 [Zum Theaterstil von Meng Jinghui], in: Theaterliteratur 戏剧文学, 2014 (7), S. 40.

Darüber hinaus ist noch darauf hinzuweisen, dass Meng stets großes Interesse an der Adaption ausländischer Literaturwerke zeigte. So hat er bereits eine Anzahl von ausländischen Literaturwerken erfolgreich inszeniert. Nennenswerte deutschsprachigen Literaturwerke sind *Der gute Mensch von Sezuan*, *Brief einer Unbekannten*, *Faust* und *Der Besuch der alten Dame*. Für ihn mag die interkulturelle Adaption ein gutes Mittel zur Rezeption der westlichen Theaterkonzepte und Praktiken sein, wobei er durchaus seinen eigenen Stil in diese adaptierten Stücke einbettet. Im Folgenden wird seine Inszenierung der Erzählung *Brief einer Unbekannten* als Fallstudie analysiert, um aus einer avantgardistischen Perspektive näher auf die interkulturelle Adaption einzugehen.

4.1.1 Am Beispiel *Brief einer Unbekannten*

Seit der Premiere des Stücks *Yige mosheng nüren de laixin* 一个陌生女人的来信 (*Brief einer Unbekannten*) 2013 wird es landesweit immer wieder aufgeführt (Abb. 13).



Abbildung 13: Die Uraufführung des Stücks in Shanghai³⁸²

Das Stück in Form einer Solo-Performance vollbrachte nicht nur das Wunder, den ersten Platz des Kartenverkaufs für das Kleine Theater in fünf aufeinanderfolgenden Wochen zu besetzen; zudem hat es auch guten Anklang bei Publikum und Theaterkritikern gefunden.³⁸³ Alles in allem versprühte das Stück offenbar die nötige Magie, um die Zuschauer ins Theater zu locken. Im Folgenden wird das Stück detailliert behandelt.

³⁸² Dong, Wen 董文: *Meng Jinghui jiedu „mosheng nüren“ hushang zhongyu „laixin“* 孟京辉解读“陌生女人” 沪上终于“来信” [Meng Jinghuis Interpretation der „Unbekannten“, Shanghai bekommt schließlich den „Brief“] URL: <http://yule.sohu.com/20140522/n399955042.shtml> (Stand:08.9.2017).

³⁸³ Vgl. ebd.

4.1.1.1 Handlung und Figur

Beim Original von Stefan Zweig handelt es sich um eine kurze Novelle in Briefform, in der eine unbekannte Frau aus eigener Perspektive ihre glühende Liebe zu dem Lesenden schildert. Bezüglich dieses Punkts scheint es angebracht, diese Geschichte als Solo-Performance zu interpretieren. Zunächst ist darauf zu verweisen, dass die Geschichte des Originals *Brief einer Unbekannten* (1922) den chinesischen Zuschauern hinreichend bekannt ist, weil diese Novelle bereits im Jahr 2005 von der berühmten chinesischen Schauspielerin und Regisseurin Xu Jinglei zu einem gleichnamigen Film adaptiert wurde, der großen Erfolg erzielt hat. Obwohl im Film die chinesische Gesellschaft der 1940er-Jahre als Hintergrund dient, sind in der Haupthandlung doch die Spuren des Originals zu erkennen. Durch diesen Film wurden Zweig sowie die in seiner Novelle beschriebene weibliche Figur mit ihrer selbstlosen Liebe in China bekannt gemacht. Vor diesem Hintergrund hat die Adaption durch Meng Jinghui in Form einer Solo-Performance von Anfang an Aufsehen erregt. Mit Spannung wurde erwartet, wie der Avantgarde-Regisseur diese bekannte Geschichte neu adaptieren würde. Der Regisseur selbst hat in einem Interview seine Meinung zur Adaption geäußert, indem er angab, zu glauben, dass es keinen Sinn ergäbe, genau dem Original treuzubleiben. Vielmehr würde er auf der Grundlage des Themas im Original seine Phantasie zum Ausdruck bringen.³⁸⁴ Das Original ist eine Rahmenerzählung, die sich in einen äußeren Rahmen und eine Binnenerzählung gliedert. In der Adaption wird diese Rahmenstruktur beibehalten. Am Anfang des Stücks steht die Schauspielerin im schwarzen Anzug in der Mitte der Bühne. Ohne jeden Einsatz von Mimik rezitiert sie einen Abschnitt aus dem Original auf Deutsch. Darauf folgend macht sie dem Publikum klar, warum sie diesen Brief schreibt. Erst dann beginnt die Darbietung des Inhalts der Binnenerzählung. Trotz der unveränderten Struktur ist das Stück eine Neuinterpretation des Regisseurs, weil er versucht, diese Geschichte aus einer traditionellen chinesischen philosophischen Perspektive, nämlich *Shi Se Xingye* 食、色、性也 (Das Verlangen nach Essen und Sex ist Teil der menschlichen Natur) zu interpretieren. Er hat seine Idee für die Inszenierung aus dieser Perspektive in einem Interview darauf zurückgeführt, dass es fast allen bekannt sei, dass die Liebe durch den Magen gehe. Seiner Meinung nach könne die Geschichte so interpretiert werden, dass der Mann die Frau durch Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse erobert und ihre Liebe erweckt habe, während die Frau nicht imstande sei, in die Welt des Mannes einzutreten und seinen Appetit zu befriedigen.³⁸⁵ Das heißt, im Stück sollen Essen und Sex miteinander verbunden werden und im Vordergrund stehen.

Auf eine absurd und übertrieben erscheinende Weise wird die Liebe der Protagonistin durch das Kochen und Essen zum Ausdruck gebracht. Während die Protagonistin zum ersten Mal Herrn

³⁸⁴ Vgl. N. N.: *Meng Jinghui shoudao dujiaoxi zuofan jiaohuan zhanxian aiqing* 孟京辉首导独角戏 做饭交欢展现爱情 [Der erste Solo-Versuch von Meng Jinghui, Präsentation der Liebe durch Kochen und Sex] URL: <http://ent.sina.com.cn/j/2013-07-25/20543972874.shtml> (Stand: 22/09/2017).

³⁸⁵ Vgl. ebd.

W.³⁸⁶ erwähnt und als Mädchen von ihrer Verehrung und reinen Liebe zu ihm erzählt, schneidet sie zu Hause Gurken und nimmt ab und zu ein Stück davon in den Mund. Das Schneiden und das Essen der Gurken bringen einen frischen Duft, der wie die erste Liebe riecht. Die Erwartung und Anspannung eines Mädchens, das sich zum ersten Mal verliebt, wird durch den Klang beim Schneiden der Gurken vermittelt, der dem Schlag ihres Herzens nachempfunden ist. Als die Protagonistin voller Aufregung über ihr erstes Gespräch mit Herrn W. redet, schneidet sie eine Zitrone, was symbolisieren soll, dass ihre Liebe auf keinen Fall süß wird. Die Handlungen des Kochens und Essens ändern sich im Prozess der Handlungsentfaltung auch: Nach der frustrierten Erkenntnis, dass Herr W. sie einfach vergessen hat, auch wenn beide eine schöne Nacht zusammen verbracht haben, beginnt sie aufgeregt und hysterisch zu kochen. Das Essen wird vom anfänglichen einfachen Gemüse zu reichhaltigen Gerichten wie Steak, Spaghetti und Salat. Dazu passt noch ein Rotwein. Offensichtlich sind nun andere Elemente in ihrer Liebe untergebracht worden. Die Liebe zu Herrn W. ist nicht mehr so rein und einfach wie früher, sie birgt auch Schmerzen, Hass, Selbstzweifel und Widerspruch in sich. Beim Essen beginnt sich die Protagonistin plötzlich zu übergeben. Damit wird ihre Schwangerschaft verdeutlicht. Beim letzten Mal, wenn die Protagonistin in die Küche eintritt, ist sie schon voller Verzweiflung, weil ihr Sohn gestorben ist. Sie trinkt den Wein und stirbt. Alles in allem wird die Handlung also durch Kochen und Essen vorangetrieben.

Neben der Adaption aus kulinarischer Perspektive ist noch auf eine weitere große Änderung hinzuweisen. Die unbekannte Frau stirbt nicht wie im Original an einer Krankheit, wo die Situation wie folgt beschrieben wird:

„[...] mein Kopf ist ja ganz dumpf, es zuckt und hämmert mir an den Schläfen, meine Glieder tun so weh. Ich glaube, ich habe Fieber, vielleicht auch schon die Grippe, die jetzt von Tür zu Tür schleicht, und das wäre gut, denn dann ginge ich mit meinem Kinde und müßte nichts tun wider mich. Manchmal wirds mir ganz dunkel vor den Augen, vielleicht kann ich diesen Brief nicht einmal zu Ende schreiben [...].“³⁸⁷

In der Adaption hat sich die unbekannte Frau hingegen selbst umgebracht. Meng Jinghui versucht durch die Umgestaltung der Figur den geistigen Zustand der gegenwärtigen Menschen in China zum Ausdruck zu bringen. Obwohl sie von Einsamkeit und Nervosität übermannt werden, fehlt ihnen auf keinen Fall der Widerpruchsgeist. Als der einzigen Figur im Stück werden der unbekannten Frau bedeutende gegenwärtige Konnotationen verliehen. Durch die Umdeutung der Figur bietet das Stück einen näheren Zugang zur Liebesanschauung und zum Liebeszustand der Frauen im heutigen China. Die unbekannte Frau erträgt nicht mehr stillschweigend alles und

³⁸⁶ Nach der Adaption wurde der Hintergrund nicht geändert, sondern nur der bekannte Romanschriftsteller R. zu Herrn W. umbenannt.

³⁸⁷ Zweig, Stefan: Brief einer Unbekannten, in: Ausgewählte Novellen, Stockholm: Bermann-Fischer 1946, S. 85.

nimmt ihr Schicksal passiv hin. Stattdessen besitzt sie im adaptierten Stück ein starkes Selbstbewusstsein und leistet Widerstand gegen das Schicksal. Auch, wenn dieser Widerstand machtlos und nutzlos wirkt – gerade dies spiegelt den geistigen Zustand der gegenwärtigen Menschen, insbesondere der Frauen, wider. Deshalb entscheidet sich die unbekannte Frau im Stück für den Selbstmord als wortlosen Widerstand.

4.1.1.2 Bühne und Darstellung

Der Regisseur Meng ist bekannt für seinen vertrauten Umgang mit Bühnenelementen in China. Seine Bühne ist durch eine surreale Atmosphäre mit spärlicher Ausstattung gekennzeichnet.



Abbildung 14: Blick auf die Bühne³⁸⁸

Die Bühne (Abb. 14) ist nicht gut beleuchtet, was eine traumhafte Stimmung schaffen soll. Nach der Meinung des Bühnenbildners des Stücks Zhang Wu sollte die Bühne spärlich und einfach ausgestattet werden, um sich vom komplizierten und vielfältigen echten Alltagsleben abzuheben.³⁸⁹ Deshalb ist auf der Bühne im Stück nur das Wesentlichste zu sehen. Sie wird vor allem in drei Teile getrennt: Im linken Teil steht ein Bett mit notwendigen Bettwaren und einem Fernseher, im rechten Teil befindet sich die Küche und die Mitte ist ein freier Platz mit Abhang. Zentrale Requisiten sind eine Kamera, ein Musikinstrument und weiße Rosen sowie Lebensmittel, die entscheidende Rollen bei der Handlungsentfaltung und dem Widerspiegeln der Launen der Figur spielen. Außerdem fällt auf, dass auf der Bühne zwei Farben, nämlich schwarz und weiß (Abb. 15), im Vordergrund stehen.

³⁸⁸ Ein Interview mit der Darstellerin Huang Xiangli URL: <http://www.iliangcang.com/i/topicapp/201504304920> (Stand: 27/12/2017).

³⁸⁹ Vgl. Xie, Ruizhu 谢蕊竹: *Meng Jinghui zai yige mosheng nüren de laixin zhong dui nüxing xingxiang de chonggou* 孟京辉在《一个陌生女人的来信》中对女性形象的重构 [Die Rekonstruktion weiblicher Bilder im Brief einer Unbekannten durch Meng Jinghui], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Changchun 长春教育学院学报, 2015 (16), S. 73.

Abbildung 15: Die Heldin auf der Bühne³⁹⁰

Die Kleidung der Figur weist ebenfalls nur die zwei Farben schwarz und weiß auf. Als junges Mädchen trägt die Schauspielerinnen stets ein weißes Kleid. Als sie statt des weißen Kleides schwarze Unterwäsche und eine Jacke trägt, deutet dies auf eine Veränderung ihrer Identität hin, weil sie nicht mehr ein naives Mädchen, sondern nun eine Prostituierte ist. Durch die Anwendung der einfachen, aber gegensätzlichen Farben werden die Gefühle und Zustände der Figur visuell deutlich vermittelt.

In Bezug auf die Darstellung hat die Schauspielerin Huang Xinagli viel Lob erhalten. Es ist nicht einfach, zwei Stunden allein auf der Bühne zu spielen. Die verschiedenen Phasen und geistigen Zustände der Unbekannten – von einem naiven Mädchen, das seine erste Liebe voller Erwartung und Neugier erzählt, bis zur einsamen, immer wieder von der Liebe enttäuschten und schließlich verzweifelten Frau – hat sie ausgezeichnet verkörpert. Auf der Bühne spielt sie manchmal ruhig Gitarre und verleiht ihren Gefühlen durch Melodie Ausdruck. Manchmal wird sie ganz hysterisch, paranoid und verhält sich, als sei sie verrückt. Die Gefühle und Bewegungen der Figur sind überzeichnet dargestellt. Die Darstellung ist nicht ausschließlich dem Realismus verpflichtet. Vielmehr arbeitet sie mit oftmals grotesker und extravaganter Gestik und Mimik. Stets erhält der Zuschauer das Gefühl, dass die Darstellerin nicht die Unbekannte spielt, sondern die wechselhaften Launen einer Frau, die verliebt ist. Eine Szene hat besonderen Nachdruck: Da sie, um ihren Sohn zu ernähren, keine andere Wahl hat, als mit anderen Männern intime Beziehungen aufzunehmen, steht sie in der Mitte der Bühne und ruft voller Aufregung wiederholt: „Ich bin

³⁹⁰ N.N.: *Yige mosheng nüren de laixin denghu Meng Jinghui jiedu yuanzhu* 《一个陌生女人的来信》登沪 孟京辉解读原著 [Der Brief einer Unbekannten landet in Shanghai, Meng Jinghui interpretiert das Original] URL: <http://ent.qq.com/a/20140523/000456.htm> (Stand: 23/10/2017).

jetzt Prostituierte!“ Dabei lacht sie auf groteske Weise, als ob sie sich darüber sehr freue. Danach wird ihr Gesicht jedoch ausdruckslos und sie zieht stumpfsinnig ihre Unterhosen aus, eine nach der anderen, insgesamt sieben; dies soll ihr jetziges Leben als Prostituierte versinnbildlichen.

4.1.1.3 Bühnentechnische Elemente

In den letzten Jahren sind immer mehr bühnentechnische Elemente in den Inszenierungen von Meng Jinghui zu finden. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass er als Avantgarde-Regisseur versucht, durch komplexe Medienarrangements eine Veränderung der herkömmlichen Theaterkunst herbeizuführen und die Beziehungen zwischen Schein und Sein in Frage zu stellen. Dies drückt sich darin aus, dass er meistens nur eine scheinbar realitätsnahe Szene gestaltet. Beim Ansehen seiner Stücke können Zuschauer somit nie vollkommen in der Illusion bleiben. Er schafft einen Traum, der aber schon bald zerbrechen wird. Dabei spielen technische Hilfsmittel eine entscheidende Rolle.

In diesem Stück ist zuerst auf die Verwendung der Projektion einzugehen. Sie fungiert vor allem als Träger der zeitlichen und räumlichen Änderung. Durch die Projektion werden zusammenhängende Hintergründe simuliert. Zum Beispiel wird die Silhouette des Schriftstellers Herrn W. durch die Projektion auf der Bildwand gezeigt, damit die Koexistenz und die Interaktion der weiblichen und männlichen Figur ermöglicht werden, was sonst in einer Solo-Performance schwer zu verwirklichen wäre. Beeindruckend ist die Szene, in der sich die Unbekannte dazu entscheidet, nach Paris zu gehen.

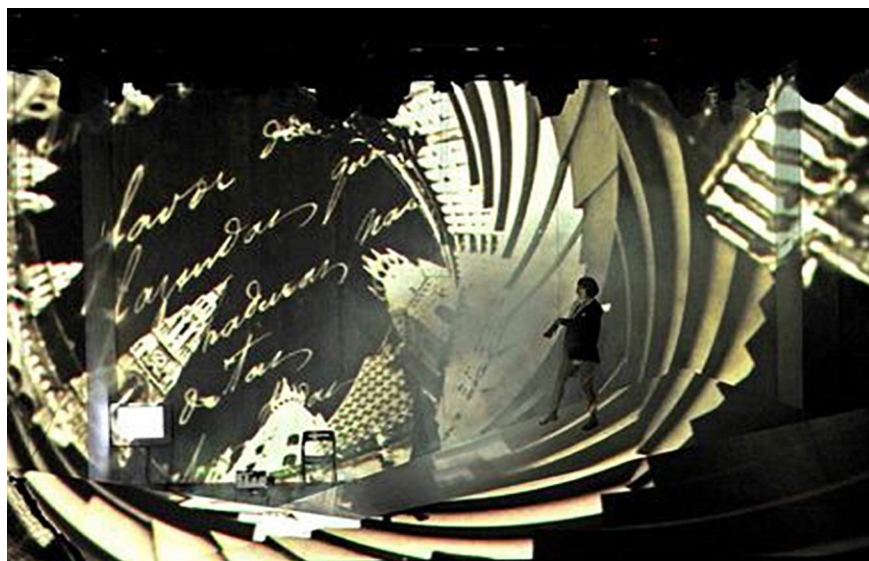


Abbildung 16: Die Heldin in Paris³⁹¹

³⁹¹ N.N.: *Yige mosheng nüren de laixin* 一个陌生女人的来信 [Brief einer Unbekannten] URL: <http://chengdu.51xiancheng.com/article/15991?from=wap> (Stand: 12/11/2017).

Sie geht in der Mitte der Bühne pausenlos hin und her, während die Projektion laufend Gebäude und Straßen in Paris vorführt (Abb. 16). Die Bilder werden nicht nur auf die Wand, sondern auch auf den Boden projiziert. Mithilfe der Projektion wird anschaulich der Eindruck vermittelt, dass sich die Figur wirklich in Paris befände und allmählich an das Leben dort anpasse.

Die Kamera ist im Stück auch von wesentlicher Bedeutung, weil durch sie ein Wechsel des Blickwinkels ermöglicht wird und andere Perspektiven eröffnet werden können. Das bedeutet, dass die Zuschauer die Geschichte aus verschiedenen Perspektiven kennenlernen können.



Abbildung 17: Anwendung der Kamera³⁹²

Zum Beispiel richtet die Schauspielerin die Kamera in der Szene, in der sie bei Herrn W. übernachtet, auf ihr Gesicht. Ihr vergrößertes Gesicht auf der Leinwand (Abb. 17) zeigt genau, wie sie in diesem Moment durch die Augen des Herrn W. wahrgenommen wird. Dabei wird ihre Mimik, die auf der Leinwand vergrößert gesehen werden kann, vom Publikum beobachtet, wodurch die Gefühle und Launen der Figur deutlich vermittelt werden. Darüber hinaus wird durch die Anwendung der Kamera eine Doppelperspektive eröffnet. Bei der Darstellung der Liebesnacht mit Herrn W. hat die Schauspielerin die Kamera unter die Bettdecke genommen, damit der Zustand unterhalb der Bettdecke auch auf der Projektionswand zu sehen ist. Auf diese Weise wird die Situation unterhalb und außerhalb der Bettdecke gleichzeitig zur Kenntnis genommen. Erwähnenswert ist noch der Umgang mit den weißen Rosen auf der Bühne. Die weiße Rose, die als Symbol für die Liebe der unbekannten Frau zum Schriftsteller dient, ist im Original von großer Bedeutung:

³⁹² Ebd.

Da fragtest Du: »Willst Du nicht ein paar Blumen mitnehmen?« Ich sagte ja. Du nahmst vier weiße Rosen aus der blauen Kristallvase am Schreibtisch (ach, ich kannte sie von jenem einzigen diebischen Kindheitsblick) und gabst sie mir. Tagelang habe ich sie noch geküßt.³⁹³

Nur eines tat ich: zu Deinem Geburtstag sandte ich Dir immer ein Bündel weiße Rosen, genau dieselben, wie Du sie mir damals geschenkt nach unserer ersten Liebesnacht.³⁹⁴

Aber wer ... wer wird Dir jetzt immer die weißen Rosen senden zu Deinem Geburtstag? Ach, die Vase wird leer sein, der kleine Atem, der kleine Hauch von meinem Leben, der einmal im Jahre um Dich wehte, auch er wird verwehen!³⁹⁵

Im Stück richtet die Schauspielerin die Kamera lange Zeit auf die weißen Rosen, um sie genau zu filmen. Die Zuschauer können dadurch aus der Perspektive der unbekannten Frau die weißen Rosen beobachten und ihre Gefühle für die Rosen wahrnehmen. Der Sinn der weißen Rosen im Original wird hier konkretisiert und auf eine anschauliche Weise präsentiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die durch Surrealismus geprägte traumhafte Bühne, die ins Stück integrierte Pop-Musik, die Figur voller Leidenschaft und die überzeichnete Darstellung sowie die absurd erscheinende Handlung zur avantgardistischen Sprache von Meng Jinghui gehören. Er hat die deutschsprachige Novelle aus einer traditionellen, chinesischen philosophischen Perspektive in Verbindung mit avantgardistischen Theater-Elementen adaptiert, wobei die geistigen Widersprüche und komplizierten Emotionen der Chinesen in der heutigen Gesellschaft reflektiert werden. Trotz Kritik an der Wiederholung ähnlicher Elemente, der kommerziellen Orientierung und einer übermäßig unterhaltenden Funktion³⁹⁶ ist nicht zu leugnen, dass Meng Jinghui durch sein künstlerisches Schaffen und seine kreative Adaption die Reform des chinesischen Sprechtheaters fördert und die Einflüsse des Sprechtheaters ausdehnt.

4.2 Interkulturelle Adaption rund um Theaterstücke von Bertolt Brecht

Wie bereits erwähnt, wirkten die westlichen theatralischen Gedanken von Neuem auf die Menschen in China ein, als die Kulturrevolution schließlich beendet und die Tür zum Westen wieder geöffnet wurde. Nach Meinung des Germanisten und Schriftstellers Yu Kuangfu soll Bertolt Brecht in den 1970er-, 1980er- und 1990er-Jahren in China sogar der beliebteste und einflussreichste Dramatiker aus dem Westen gewesen sein.³⁹⁷ Der berühmte chinesische Theater- und Filmregisseur sowie Theaterwissenschaftler Huang Zuolin geht davon aus, dass die Theaterstü-

³⁹³ Zweig, a. a. O., S. 112.

³⁹⁴ Ebd., S. 119.

³⁹⁵ Ebd., S. 133.

³⁹⁶ Vgl. He, a. a. O., S. 47-48.

³⁹⁷ Vgl. Yu, Kuangfu 余匡复: *Bulai xite lun* 布莱希特论 [Diskurse über Brecht], *Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe* 上海外语教育出版社 2001, S. 4.

cke von Bertolt Brecht, der in China der wohl bedeutendste ausländische moderne Dramatiker sein könnte, ein äußerst großes kreatives Potential für das chinesische Theater darstellten. In den letzten zehn Jahren seien die Forschungen und Inszenierungen seiner Theaterstücke in China schnell angestiegen.³⁹⁸ Die große Beliebtheit der Theaterstücke von Brecht in China ist nicht anzuzweifeln, was sich an der *Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China II* schon erkennen lässt. Wie die Liste zeigt, sind Brechts Theaterstücke seit 1979 immer wieder durch gewichtige chinesische Regisseure inszeniert worden. Aus diesem Grund ist es notwendig, zunächst einen Einblick in die Rezeption von Brecht bzw. von seinen Theaterstücken in China zu geben.

Obwohl Brecht erst nach 1979 in den Fokus der Aufmerksamkeit gelangte, wurde er schon 1930 in der Monographie *Xiandai shijie wentan niaokan* 现代世界文坛鸟瞰 (Überblick über die moderne literarische Welt) erwähnt, in dem der chinesische Theaterwissenschaftler und Schriftsteller Zhao Jingshen Brecht als poetisches Genie mit schöpferischer Kraft und vielversprechender Zukunft³⁹⁹ beschrieb. Seine Literaturwerke und Theatertheorien bekamen jedoch erst Ende der 1950er-Jahre in China mehr Aufmerksamkeit, was zu einem großen Teil dem Theaterwissenschaftler und Regisseur Huang Zuolin zu verdanken ist. Huang interessierte sich für Brecht und begründet dies folgendermaßen: „he (Brecht) was a wellknown European theatre artist who had tackled traditional Chinese theatre in such a positive way“.⁴⁰⁰ Es wurde schon erwähnt, dass Brecht seine eigenen Theatertheorien in gewissem Maße durch Anregung der traditionellen chinesischen Oper entwickelt hatte.⁴⁰¹ Gerade aus diesem Grund versuchte Huang auch, seine Stücke und Theorien in China zu vermitteln, um nach anderen Möglichkeiten des chinesischen Sprechtheaters zu suchen. Darüber hinaus ging der berühmte chinesische Literaturkritiker und Übersetzer Bian Zhilin davon aus, dass der marxistische Glaube und der proletarisch-revolutionäre Geist die Theaterstücke von Brecht geprägt haben.⁴⁰² Huang schrieb 1959 in einem Artikel, dass Brecht den Staatspräsidenten Mao bewunderte und seine Gedichte übersetzte und kommentierte.⁴⁰³ Aufgrund seiner politischen Haltung stellte die Vorstellung von Brecht in China kein Risiko dar, einen politischen Fehler zu begehen – Fehler, die Künstler in den 1950er- und 1960-Jahren in China unbedingt vermeiden sollten. Im Jahr 1959 brachte Huang das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* zum 10. Jubiläum der Gründung der VR China ohne jede Änderung auf die Bühne. Nach der Meinung Huangs hatte Brecht großes Interesse an der chinesi-

³⁹⁸ Vgl. Ding, a. a. O., 1990, S. 170.

³⁹⁹ Vgl. Zhao, Jingshen 赵景深: *Xiandai shijie wentan jiaokan* 现代世界文坛鸟瞰 [Überblick über die Kulturwelt in der Gegenwart], *Xiandai shuju* 现代书局 1930, S. 109.

⁴⁰⁰ Schlenker, Wolfram: Is there a „Chinese“ Brecht? Problems of Brechts Reception in China – from *Mother Courage* to *Mack the Knife*, *Modern Drama*. Vol. 42 Issue 2. 1999, S. 253.

⁴⁰¹ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 13.

⁴⁰² Vgl. Bian, Zhilin 卞之琳: *Bulai xite xiju yingxiangji* 布莱希特戏剧印象记 [Der Eindruck von Brechts Theater], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1980, S. 1-2.

⁴⁰³ Vgl. Schlenker, a. a. O., S. 253.

schen Oper, die bestimmte Einflüsse auf seine Theatertheorien ausgeübt habe. Die Qualität des chinesischen Sprechtheaters sollte ebenfalls erhöht werden, indem die herkömmlichen Bühnenformen durchbrochen werden. Deshalb sei es sinnvoll, Brechts Stücke als exemplarisches Beispiel zu inszenieren.⁴⁰⁴ Daraus wird ersichtlich, dass Huang bereits damals zur Erkenntnis kam, mithilfe des fremden Theaterkonzepts das eigene Theater bereichern zu können. Leider stellte sich sein Versuch als nicht erfolgreich heraus und die Uraufführung stieß auf eine schwere Niederlage, vor allem, weil der Inhalt des Stücks und der Verfremdungseffekt den chinesischen Zuschauern viel zu fremd vorkamen.⁴⁰⁵ Trotz dieser Niederlage gab Huang nicht auf. In den 1960er-Jahren vermittelte er weiterhin Brechts Werke und Theorien,⁴⁰⁶ ein Prozess, der im Rahmen der Kulturrevolution (1966–1976) jedoch unterbrochen wurde. Als das Chaos der Kulturrevolution beseitigt wurde und das chinesische Sprechtheater in die neue Zeit eintrat, wurde die Rezeption von Brecht ebenfalls fortgesetzt.

Eine von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit erstellte Tabelle soll einen Überblick über die Vorstellung der deutschsprachigen Theaterkünstler in der neuen Zeit in China geben:

Vorstellung der deutschsprachigen Theaterkünstler in China

Dramatiker, Regisseure und Theaterwissenschaftler	Anzahl der wissenschaftlichen Artikel in den chinesischen Theater-Fachzeitschriften	
	戏剧 Theater (1994–2017) ⁴⁰⁷	戏剧艺术 Theaterkunst (1978–2017) ⁴⁰⁸
Bertolt Brecht	1996: 1 Artikel	1979: 1 Artikel 1998: 1
	1997: 2	1981: 1 1999: 1
	1998: 1	1983: 1 2000: 1
	1999: 1	1984: 2 2001: 1
	2000: 1	1985: 3 2010: 2
	2002: 1	1987: 1 2011: 3
	2003: 1	1990: 1 2014: 1

⁴⁰⁴ Vgl. Huang, Zuolin 黄佐临: *Deguo xiju yishujia Bulai xite – zai shanghai renmin yishu juyuan paiyan >>Danda mama yu tade haizimen* << qiande jianghua 德国戏剧艺术家布莱希特 – 在上海人民艺术剧院排演 <<胆大妈妈与她的孩子们>>前的讲话 [Der deutsche Theaterkünstler Brecht – Rede vor der Probe des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* im Volkskunsththeater Shanghai], in: Theateruntersuchung 戏剧研究, 1959 (6).

⁴⁰⁵ Vgl. Zhang, Xiaoyan 张小燕: *Bulaixite dui zhongguo dangdai xiju de yingxiang* 布莱希特对中国当代戏剧的影响 [Einflüsse von Brecht auf das zeitgenössische chinesische Theater], elektronische Version auf *China Integrated Knowledge Resources Database* 2014, S. 13.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 7.

⁴⁰⁷ Die Fachzeitschrift *Xiju* 戏剧 (*Theater*) wurde 1956 gegründet und ist die Zeitschrift der Zentralen Theaterakademie. Sie hat mit dem zweithöchsten Impact-Faktor ein hohes Ansehen auf dem Gebiet des Theaters in China. Die Daten der Zeitschrift sind ab 1994 zugänglich, deshalb wird die Statistik von 1994 bis 2017 durchgeführt.

⁴⁰⁸ Die Fachzeitschrift *Xiju yishu* 戏剧艺术 (*Theaterkunst*), 1978 gegründet, ist die Zeitschrift der Shanghai Theaterakademie. Als Kernzeitschrift der Peking Universität und der Nanjing Universität ist sie eine angesehene Zeitschrift über das Theater mit dem höchsten Impact-Faktor in China.

Dramatiker, Regisseure und Theaterwissenschaftler	Anzahl der wissenschaftlichen Artikel in den chinesischen Theater-Fachzeitschriften	
	戏剧 Theater (1994–2017) ⁴⁰⁷	戏剧艺术 Theaterkunst (1978–2017) ⁴⁰⁸
	2005: 1 2008: 1 2012: 4 2013: 2 2015: 1	1991: 1 2016: 2 1994: 1 1995: 1 1996: 1 1997: 2
Friedrich Dürrenmatt	1997: 1	1982: 2 2008: 1
Max Reinhardt		1984: 1
Gotthold Ephraim Lessing		1985: 1
Johann Wolfgang von Goethe	1999: 1	1998: 1 2014: 1
Heiner Müller	1999: 1 2000: 1	1998: 2
Erwin Piscator	1999: 1 2013: 1	1987: 1
Gerhart Hauptmann	2003: 1	
Richard Wagner	2006: 1 2008: 1	1987: 1 2000: 1
Elfriede Jelinek		2006: 1 2015: 1
Hans-Thies Lehmann	2006: 2 2010: 1	
Ernst Toller	2007: 1	
Erika Fischer-Lichte	2012: 1 2013: 1	2010: 1 2011: 1
Wolfgang Borchert	2012: 1	
Thomas Bernhard	2014: 1	

Aus der obigen Statistik geht hervor, dass Brecht auf dem Gebiet des Theaters in China eine besondere Stellung einnimmt. Seine Theaterstücke und Theatertheorien wurden fast ununterbrochen in China vorgestellt und behandelt. Gleichzeitig wurden seine Theaterstücke auch nach der Kulturrevolution fast unablässig adaptiert und inszeniert. Als erste Inszenierung eines ausländischen Dramas nach der Kulturrevolution wurde Brechts Stück *Leben des Galilei* durch die Regisseurin Chen Yong und den Regisseur Huang Zuolin auf der Grundlage der chinesischen Übersetzung durch Ding Yangzhong 1979 im Jugendkunsttheater Chinas inszeniert.⁴⁰⁹ Mit Rücksicht auf die chinesischen sozialen Verhältnisse wurden der Inhalt und die Struktur des Originals zum Teil geändert. In erster Linie ist darauf zu verweisen, dass diese Inszenierung kurz nach der Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik 1978 stattfand. Daher geht der Regisseur Huang davon aus, dass den Wissenschaften große Bedeutung beigemessen werden sollte, da sie beim Aufbau des Sozialismus in China eine entscheidende Rolle spielen würden.⁴¹⁰ In diesem Zusammenhang werden die Reflexionen über Wissenschaft aus dem Original in der Adaption weggelassen. Epische Strukturelemente sind im adaptierten Stück kaum wahrzunehmen.⁴¹¹ Der Regisseur Huang verzichtete auf die Verfremdungsmethode und erklärte den Darstellern demnach schon am Anfang des Stücks, dass es nicht notwendig sei, den Verfremdungseffekt zu beachten. Nach seiner Erfahrung würden sie sich selbst Schwierigkeiten bereiten, wenn sie das „irritierende“ und „unverständliche“ Konzept verwendeten.⁴¹² Darauf reagierten die Darsteller erleichtert und beruhigt. Schenker schildert dies wie folgt: „During preparations for this production no one expressed any desire to discuss the V-effect or to rehearse using V-effect techniques. Instead, the actors seemed relieved that they had been allowed to stick with their established acting methods.“⁴¹³ Kurz gesagt ist das adaptierte Theaterstück kein episches Stück, sondern vielmehr ein Illusionstheaterstück, in das sich die Zuschauer einfühlten, weil sie in der Figur des Galilei zahlreiche während der Kulturrevolution verfolgte chinesische Intellektuelle erkennen konnten. Sie hatten Mitleid mit dem Protagonisten Galilei und zugleich Hass gegen die Kirche, die sie an *Sirenbang* 四人帮 (Vierbunde) erinnerte, die als politische Fraktion der Kommunistischen Partei Chinas maßgeblichen Einfluss auf den Verlauf der Kulturrevolution ausübte.⁴¹⁴

Die Aufführung des Stücks erzielte einen bedeutenden Publikumserfolg und erfreute sich großer Beliebtheit, vor allem weil das Stück „cast doubt on all dogmas, because it demonstrated the joy

⁴⁰⁹ Vgl. Ke, Zunke 柯遵科: *Jialilue de kexue chuanbo yanjiu* 《伽利略传》的科学传播研究 [Zur Forschung der wissenschaftlichen Verbreitung des Stücks *Leben des Galilei*], in: Wissenschaft und Kultur Rezension 科学文化评论, 2005 (6), S. 48.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 49.

⁴¹¹ Vgl. ebd.

⁴¹² Vgl. Huang, Zuolin 黄佐临: *Woyu xieyi xijuguan* 我与写意戏剧观 [Die stilisierte Theateranschauung und ich], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1990, S. 255.

⁴¹³ Schenker, a. a. O., S. 255.

⁴¹⁴ Vgl. Ke, a. a. O., S. 51.

of free thinking, and because it criticized despotic rulers. That made it politically risqué, it was so innovative and interesting that the audiences showed up in large numbers.“⁴¹⁵

Aufgrund des Stücks wurde Brecht in China schlagartig so beliebt, dass fast alle chinesischen Theaterkünstler für seine Stücke und Theorien begeistert werden konnten.⁴¹⁶ Obwohl das adaptierte Stück in China diesen großen Publikumserfolg erzielte, konnten die westlichen und indischen Experten nach der Rezeption des Videomaterials zum Stück *Leben des Galilei* im 1981 *Hong Kong International Brecht Seminar* weder was Brecht'sches noch etwas tatsächlich Chinesisches herausfinden.⁴¹⁷ Dies liegt daran, dass es trotz des großen Publikumserfolgs dem Regisseur Huang Zuolin damals noch nicht gelang, bei der Inszenierung auf passende Weise mit der fremden Kultur und der fremden Theatertradition umzugehen. 1985 brachte die Regisseurin Chen Yong das Stück *Der kaukasische Kreidekreis* auf die Bühne. Obwohl die Aufführung sich Beliebtheit erfreute, löste sie nur wenige Diskussionen aus. Auf dem Symposium der *International Brecht Society 1986* in Hongkong wurde das Stück unter ihrer Regie wiederaufgeführt, um das Brecht-Theaterfestival zu feiern. Chen Yongs Versuch, die traditionelle chinesische Oper und das Brecht'sche Theater zu verbinden, schien den westlichen Experten zufolge nicht erfolgreich zu sein. Ihrer Meinung nach zeichnete sich die Aufführung durch dynamische Farben auf der Bühne sowie physische und vokalische Fähigkeiten der Darsteller aus. Die Aufführung erinnerte sie nicht an eine traditionelle chinesische Oper, sondern vielmehr an sowjetische Musical-Komödien. Sie bot den Zuschauern fast nur ein angenehmes kulinarisches Erlebnis.⁴¹⁸ Nach beharrlichen Theaterversuchen wurde das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* als traditionelle Sichuan-Oper im Jahr 1987 inszeniert. Das adaptierte Stück stieß nicht nur beim Publikum auf positive Resonanz, sondern genoss überall einen guten Ruf. Dieser Versuch konnte schließlich beweisen, dass eine erfolgreiche interkulturelle Adaption durch die Hybridisierung verschiedener Theatertraditionen und Kulturen im freien Spielraum überhaupt möglich ist.

4.2.1 *Der gute Mensch von Sezuan* in Form der Sichuan-Oper

Die Vorstellung und Übersetzung des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* (Uraufführung 1943) ist dem Theaterwissenschaftler und Übersetzer Ding Yangzhong zu verdanken. Nach der erfolgreichen Übersetzung des Stücks *Leben des Galilei* beschäftigte er sich damit, weitere klassische Stücke von Brecht in China vorzustellen. 1980 publizierte er einen Artikel mit dem Titel *Bulai-xite he tade sichuan haoren* 布莱希特和他的四川好人 (*Brecht und sein Theaterstück „Der gute Mensch von Sezuan“*) in der Zeitschrift *Xiju yu dianying* 戏剧与电影 (*Theater und Film*), in dem

⁴¹⁵ Schenker, a. a. O., S. 255.

⁴¹⁶ Vgl. Ke, a. a. O., S. 52.

⁴¹⁷ Vgl. Schenker, a. a. O., S. 256-257.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 257-258.

er seine Erfahrung beim Besuch der Aufführung des Stücks in Leipzig diskutierte und darüber hinaus die Handlung des Stücks vorstellte.⁴¹⁹

Vor der einflussreichen Inszenierung des Stücks in der Sichuan-Oper wurde es bereits im Jahr 1982 zum ersten Mal in China als Kombination mit dem ersten Brecht-Seminar auf die Bühne gebracht. Ding Yangzhong übersetzte hierbei das Stück. Unter der Regie von Bao Qianming, Chen Zidu und Wei Xiaoping führten die Darsteller, die sich aus Studenten und Lehrern der Zentralen Theaterakademie zusammensetzten, das Stück auf. Man versuchte, durch diese Aufführung die Essenz von Brechts Theatertheorien zu erforschen.⁴²⁰ Die Regisseure verkürzten das Stück, um es spannend auf der Bühne darzubieten. Außerdem wurden auch traditionelle chinesische Opern-Elemente ins Stück integriert. Diese Aufführung hat immense Aufmerksamkeit bei den Teilnehmern des Seminars erregt und auch Lob erhalten. Trotzdem wies Ding Yangzhong selbst auf die Mängel dieser Adaption hin, indem er unter anderem folgende Kritik äußerte: „It was too bound to the conventional Brechtian style.“⁴²¹ Schließlich geriet diese Inszenierung schnell in Vergessenheit, aber die Leidenschaft der chinesischen Theaterwissenschaftler und Dramatiker für das Stück lässt dennoch nicht nach. Im Jahr 1987 wurde das Stück als Sichuan-Oper wieder auf die Bühne gebracht. Im Titel des Stücks ist ein chinesischer Ortsname, nämlich Sezuan,⁴²² enthalten. Während Brecht diese Geschichte vor den chinesischen Hintergrund setzte, vor allem, um ein fremdes und exotisches Milieu für die europäischen Zuschauer zu schaffen und damit seinen Verfremdungseffekt besser zur Geltung zu bringen, bedeutete dieser Ortsname für die Menschen in Sezuan etwas ganz anderes. Dieser Ortsname war den Personen dort so vertraut, dass sie das Stück sogar in Form der dort beliebtesten lokalen Oper, nämlich der Sichuan-Oper,⁴²³ auf die Bühne brachten. Nach damaligen Kommentaren zu urteilen, wurde diese Aufführung überwiegend hochgeschätzt. Kritiker, Dramatiker und Journalisten waren sich darin einig, dass diese Inszenierung ein wertvolles Sichuan-Oper-Experiment darstellte.⁴²⁴ Die Theaterkünstler des Stücks erkannten den Sinn der kulturellen Vermischung der chinesischen und westlichen Elemente ohne Hierarchie bereits am Anfang des Adaptionensprojekts:

„From the very start, it was agreed that neither the artistic characteristics of Sichuan song-dance theatre, nor the special characteristics of Brecht's dramaturgy should be subordi-

⁴¹⁹ Vgl. Ding, Yangzhong 丁扬忠: *Bulai xite he tade sichuan haoren* 布莱希特和他的《四川好人》 [Brecht und sein Stück *Der gute Mensch von Sezuan*], in: Theater und Film 戏剧与电影, 1980 (4), S. 6.

⁴²⁰ Vgl. Bao, Qianming 鲍黔明: *Zhongguo shide bulai xite xiju wutai shiyan* 中国式的布莱希特戏剧舞台实验 [Experimentelle Inszenierung der Theaterstücke von Brecht im chinesischen Stil], in: Theaterzeitschrift 戏剧报, 1985 (6), S. 18.

⁴²¹ Ding, a. a. O., 1990, S. 170.

⁴²² Nach der chinesischen standardisierten Lateinumschrift sollte es Sichuan heißen. Sichuan ist eine südwestchinesische Provinz, deren Hauptstadt Chengdu ist.

⁴²³ Die Sichuan-Oper ist eine der bedeutendsten Opernformen der chinesischen Opernfamilie. Häufigstes Stilmerkmal der Sichuan-Oper ist der Gaoqiang-Stil, eine besondere Form des Sologesangs. Sie erfreut sich vor allem in den südwestlichen Provinzen Chinas, wie Sichuan, Guizhou und Yunnan, großer Beliebtheit.

⁴²⁴ Vgl. Chao, Shunbao 巢顺宝: *Shoudu xijujie shengzan chuanju sichuan haoren* 首都戏剧界盛赞川剧《四川好人》 [Der Theaterkreis der Hauptstadt schätzt die Sichuan-Oper *Der gute Mensch von Sichuan* hoch], in: Theaterzeitschrift 戏剧报, 1987 (11), S. 42.

nate to the other [...] The only correct way is that Sichuan song-dance theatre, whose very form is intrinsically able to take on foreign elements and expand, should take up the ideas behind the Brecht play and the Brechtian dramaturgy into its own form.“⁴²⁵

Darüber hinaus waren sie sich über die Notwendigkeit des Gleichgewichts zwischen der eigenen Identität und den westlichen Elementen im Klaren.⁴²⁶ Wie die zwei Bearbeiter Liu Shaocong und Wu Xiaofei sowie der junge Regisseur Li Liuyi dies auf der Basis der Übersetzung von Ding Yangzhong bewerkstelligten, soll nun im Einzelnen analysiert werden.

4.2.1.1 Handlung und Darstellung

Sowohl im Original als auch im adaptierten Stück geht es um die Frage nach den Möglichkeiten der Menschen, gut zu handeln. Im Original wird erprobt, ob es unter den Bedingungen des Kapitalismus gute Menschen geben kann. Nach der Adaption ist diese Probe aber unter den chinesischen Bedingungen der 1980er-Jahre zu begreifen. Seit der Durchsetzung der Reform- und Öffnungspolitik 1978 wurde die Marktwirtschaft ins chinesische Wirtschaftssystem eingeführt. Die Sonderwirtschaftszonen in Shenzhen, Zhuhai, Shantou und Xiamen wurden Anfang der 1980er-Jahre errichtet, damit das Land auch für ausländische Direktinvestitionen geöffnet wurde. Die staatliche Überwachung privater Betriebe sowie behördliche Eingriffe wurden abgebaut, sodass die Privatwirtschaft allmählich eine Entwicklung erfuhr. Die Handlung des Stücks besteht darin, dass Shen Te einen Tabakladen eröffnet und Shui Ta später eine Tabakfabrik einrichtet, was gerade diesem Trend einer privatwirtschaftlichen Weiterentwicklung entsprach. Obwohl der Lebensstandard der meisten Menschen inzwischen erheblich angestiegen war, kam es in den 1980er-Jahren doch zu Problemen mit der Inflation. Deshalb hatte diese Frage, ob man unter Einflüssen des neuen Wirtschaftsmodells noch gut handeln konnte, in der damaligen chinesischen Gesellschaft einen großen Realitätsbezug.

Die halb-europäische Hauptstadt von Sezuan im Original wird im adaptierten Stück in die Vergangenheit verlegt, damit die Zuschauer Abstand vom Geschehenen auf der Bühne halten können. Dieses zeitliche Displacement sollte nach der Meinung beider Bearbeiter als Brechts Verfremdungseffekt fungieren.⁴²⁷ Im Original besteht das Stück aus zehn Szenen sowie einem Vorspiel, einem Epilog und sieben Zwischenspielen. In der Adaption wird das Stück etwas verkürzt. Um den Unterschied zwischen dem Original und der Adaption deutlich aufzuzeigen, wurde eine Tabelle erstellt, die kurze Inhaltsangaben⁴²⁸ zu allen Szenen umfasst:

⁴²⁵ Ding, a. a. O., 1990, S. 170.

⁴²⁶ Vgl. Tsui, Chiann Karen: Brecht's *Guter Mensch in Sichuan*: Recontextualizing China, in: *The German Quarterly*, Summer 2015, Vol. 88 Issue 3, S. 365.

⁴²⁷ Vgl. ebd., S. 366.

⁴²⁸ Es ist darauf hinzuweisen, dass der größte Teil der Zwischenspiele im Original nach der Adaption in die Szenen integriert wird.

Inhaltsangabe

	Im Original <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>		Im adaptierten Stück <i>Sichuan Haoren</i>
Vorspiel	Wang berichtet von großer Armut. Drei Götter kommen, um nach guten Menschen zu suchen. Wang hilft ihnen dabei, eine Unterkunft zu suchen. Schließlich ist nur die Prostituierte Shen Te bereit, die Götter zu empfangen. Am Morgen erfahren die Götter von ihrer Armut und geben ihr dann Geld.	1. Szene	Arme Menschen berichten von ihrer Armut und verlassen den Ort daraufhin enttäuscht. Nur Wang bleibt. Da treffen drei Götter ein, um nach guten Menschen zu suchen. Wang hilft ihnen dabei, eine Unterkunft zu suchen. Schließlich ist nur die Prostituierte Shen Dai ⁴²⁹ bereit, die Götter zu empfangen. Um ihre Dankbarkeit auszudrücken, geben sie ihr Geld.
1. Szene	Shen Te kauft sich einen Tabakladen. Eine Gruppe von armen Leuten kommt zu ihr, um kostenlos Essen und Unterkunft zu erhalten. Ein Schreiner kommt, um Geld für seine Stellagen zu verlangen. Daraufhin verlangt die Hausbesitzerin von Shen Te eine Referenz. Gezwungenermaßen muss Shen Te einen Vetter Shui Ta erfinden, der die Probleme lösen könnte.	2. Szene	Shen Dai kauft sich einen Tabakladen. Eine Gruppe von armen Leuten kommt zu ihr, um kostenlos Essen und Unterkunft zu erhalten. Ein Schreiner kommt, um Geld für seine Stellagen zu verlangen. Ein Nutznießer schlägt vor, dass ihr Vetter zahlen könne. Ein anderer Nutznießer erwähnt den reichen Vetter Sui Da. Daraufhin kommt die Hausbesitzerin, um die Miete von ihr zu verlangen. Auf dieselbe Weise wird die Hausbesitzerin vertröstet.
2. Szene	Am Morgen erscheint der Vetter Shui Ta. Er vertreibt die Obdachlosen aus dem Laden und handelt mit dem Schreiner, damit er viel weniger bezahlen muss. Leider ist auch Shui Ta nicht imstande, der Forderung der Hausbesitzerin, die Miete für ein halbes Jahr im Voraus zu bezahlen, nachzukommen. Für Shen Te wird ein wohlhabender Mann gesucht, um das finanzielle Problem zu lösen.	3. Szene	Sui Da erscheint und wirft alle Nutznießer aus dem Laden. Zugleich handelt er die Rechnung des Schreiners von 100 auf 20 Yuan herunter.
3. Szene	Shen Te lernt im Stadtpark den arbeitslosen Flieger Sun Yang kennen, der Selbstmord begehen möchte. Sie unterhalten sich und verlieben sich ineinander. Der Wasserverkäufer Wang kommt vorbei und beklagt den Regen. Weil Sun einen Tag lang kein Wasser getrunken hat, kauft Shen Te einen Becher Wasser für ihn.	4. Szene	Gegen Abend bleibt Wang bedrückt in einem Park, weil er seine Tragstange nicht finden kann. Er geht weiter auf die Suche danach. Im Park beklagt sich der arbeitslose Flieger Sun über sein Schicksal und möchte sich umbringen. Shen Dai begegnet ihm und heitert ihn auf. Sie verlieben sich ineinander.

⁴²⁹ Aus chinesischen Gewohnheiten wird im adaptierten Stück Shen Te in Shen Dai, Shui Ta in Sui Da umbenannt.

	Im Original <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>		Im adaptierten Stück <i>Sichuan Haoren</i>
4. Szene	Um die eigene Miete zu bezahlen, leiht sich Shen Te 200 Silberdollar. Das Geld gibt sie dann Frau Yang, der Mutter des arbeitslosen Fliegers Sun, weil ihr Sohn 500 Silberdollar für eine Schmiergeldzahlung braucht, um eine Stelle als Flieger zu bekommen.	5. Szene	Der Wasserkäufer Wang wird vom Restaurantinhaber Su Fu geschlagen. Er will ihn deswegen anklagen. Dafür braucht er Geld. Shen Dai versucht, das Geld für ihn zu besorgen und leiht sich 200 Yuan bei der Hausbesitzerin. Da kommt Frau Yang, um Shen Dai das Schmiergeld für ihren Sohn abzuverlangen. Ihr Sohn benötigt 500 Yuan, um eine Stelle als Flieger zu bekommen. Frau Yang reißt die 200 Yuan von Shen Dai an sich und verspricht, dass Sun sie heiraten werde. Shen Dai bildet sich die Hochzeitfeier ein. Diese Einbildung wird daraufhin gebrochen und alles bleibt beim Alten.
5. Szene	Sun gibt vor Shui Ta zu, dass er Shen Te braucht, nur weil sie Geld hat. Shui Ta ist erstaunt. Dann kommt der reiche Barbier Shu Fu vorbei und erklärt, dass er die vielen Obdachlosen in seinen Baracken unterbringen könne, wenn Shen Te sich ihm verspreche. Als Sun erneut auftaucht und Shen Te ihm begegnet, erliegt sie wieder seiner Verführung.	6. Szene	Sun sucht Shen Dai auf, um ihr weitere 300 Yuan abzuverlangen. Er begegnet nicht Shen Dai, sondern Sui Da, der zustimmt, das Geld von der Hausbesitzerin zu leihen. Sun verrät, dass er alleine, also ohne Shen Dai nach Peking gehen werde. Sui Da ist verblüfft und weigert sich, ihm Geld zu leihen.
6. Szene	Shen Te erklärt Sun auf der Hochzeitsfeier, dass sie ihm die 300 Silberdollar nicht geben kann. Sun wird sehr wütend und besteht darauf, auf Shui Ta zu warten. Schließlich findet die Hochzeit nicht statt.		
7. Szene	Der Barbier Shu Fu gibt Shen Te einen Scheck. Inzwischen ist Shen Te schon schwanger. Aus großer Not verwandelt sie sich wieder in Shui Ta und löst den Scheck ein. Shui Ta nimmt die Obdachlosen auf. Als Gegenleistung sollen diese in der Tabakfabrik arbeiten.	7. Szene	Frustriert berichtet Shen Dai, dass Sun sie nicht heiraten wolle und sie schon schwanger sei. Die Nutznießer bitten Shen Dai darum, heimlich zwei Beutel Tabak aufzubewahren, damit der Polizist sie nicht finden kann. Shen Dai kann die Gedanken, sich den Tabak anzueignen, nicht aus ihrem Kopf vertreiben. Schließlich verwandelt sie sich in Sui Da, der Sun und seine Mutter auffordert, in seiner Fabrik zu arbeiten. Sun schmeichelt sich bei Sui Da ein. Als Sui Da fragt, ob Sun seine
8. Szene	Frau Yang, Suns Mutter, berichtet, dass ihr Sohn wegen einer Anzeige in Shui Tas Fabrik arbeiten müsse, in der er schnell zum Aufseher befördert werde.		

	Im Original <i>Der gute Mensch von Sezuan</i>		Im adaptierten Stück <i>Sichuan Haoren</i>
9. Szene	Weil Shen Te seit einer Weile ist nicht aufgetaucht ist, wird Suns Verdacht erregt, dass Shui Ta sie gefangen halte. Als im Raum hinter dem Tabakladen Shen Tes Kleider gefunden werden, muss Shui Ta aufs Polizeirevier.		Cousine, Shen Dai, noch vermisste, antwortet Sun direkt, dass er die Prostituierte nicht heiraten werde. Der Wasserverkäufer kommt vorbei und wirft Sui Da vor, dass er seine Cousine verschwinden lasse. Gleichzeitig teilt er Sun mit, dass Shen Dai schwanger sei. Der habgierige Sun will Sui Da wegen des Mordes an Shen Dai anklagen, um sich alle Besitztümer anzueignen.
10. Szene	Shui Ta wird verdächtigt, Shen Te ermordet zu haben. Die drei Götter sind zurückgekehrt und treten jetzt als Richter auf. Als nur Shui Ta und die drei Götter anwesend sind, enthüllt er die Wahrheit, dass er gleichzeitig Shen Te ist. Die Götter sind ratlos und wollen die Realität nicht akzeptieren. Sie verschwinden auf einer Wolke.	8. Szene	Die drei Götter treten als Richter auf. Sui Da fordert alle anderen auf, das Gericht zu verlassen. Erst dann werde er die Wahrheit sagen. Als nur er und die Richter anwesend sind, gibt er schließlich seine wahre Identität preis. Die Götter sind bestürzt, als sie die Wahrheit erfahren. Shen Dai bittet sie, den Ruf des guten Menschen von Sichuan zurückzunehmen, weil sie dessen nicht würdig sei. Aber die Götter weigern sich und verschwinden.

Aus dieser Tabelle geht hervor, dass der Inhalt im adaptierten Stück stark an das Original angelehnt ist. Nach einem genauen Vergleich mit dem Original lassen sich jedoch kleine Veränderungen feststellen. Zunächst wird die Beziehung zwischen dem Barbier Shu Fu, Shen Te und Yang Sun in der Adaption vereinfacht. Im Original wirbt Shu Fu um Shen Te, weshalb er Shen Te auch hilft, wenn sie sich in Not befindet. In der Adaption wird aus dem Barbier Shu Fu ein geiziger Restaurantinhaber, der die Tragstange von Wang auf der Straße sieht, sie sofort nach Hause bringt und sich weigert, sie ihm zurückzugeben. Seine wichtigste Funktion besteht darin, Shen Dai in eine Situation zu bringen, in der sie sich 200 Yuan leihen muss. Seine Rolle ist hier offensichtlich weniger signifikant als im Original. Zugleich wird die Handlung dadurch kompensiert, dass die Hausbesitzerin Mi den Vetter Sui Da verehrt und ihm deshalb bzw. Shen Dai oftmals hilft sowie Geld leiht. Erwähnenswert ist zudem die Veränderung am Ende des Stücks. Im Original entschwinden die Götter, während Shen Te verzweifelt die Arme nach ihnen ausstreckt.⁴³⁰ Danach wird ein offenes Ende als Epilog angeschlossen:

„Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß:

Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluss.

⁴³⁰ Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 5. Aufl., 2007, S. 134.

Vorschwebte uns: die goldene Legende.
 Unter der Hand nahm sie ein bitteres Ende.
 Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen
 Den Vorhang zu und alle Fragen offen.“⁴³¹

Nach der Adaption tritt am Ende des Stücks ein Kind auf, nachdem das Weinen eines Säuglings ertönte. Das Kind geht langsam durch die Menge der schlafenden Menschen in Richtung Licht. Dieses Ende deutet auf eine aussichtsreiche Zukunft hin. Jedoch könnte ein offenes Ende die Zuschauer wohl besser zum Nachdenken anregen.

Mit Rücksicht auf den Geschmack der chinesischen Zuschauer wurde der Inhalt an einigen Stellen gemäß chinesischen Traditionen verändert. Zum Beispiel wurden die Gestalten der drei Götter nach dem daoistischen Vorbild geschaffen.⁴³² Da Buddhismus und Daoismus in China weit verbreitet und einflussreich sind, deuten die drei Götter nach der Adaption sowohl auf Bodhisattvas als auch auf Daoisten hin: „这个好办, 哪个又不欢迎菩萨呢?“⁴³³ (Das ist einfach, gibt es einen, der Bodhisattva nicht willkommen heißt?) sowie „装什么仙家道者“⁴³⁴ (Tut nicht so, als ob ihr Daoisten wärt). Zudem werden noch buddhistische Traditionen erwähnt, wie das „Huayuan 化缘“⁴³⁵ (Betteln) oder der Gegenstand der daoistischen und volkstümlichen Tradition wie „Zhiqian 纸钱“⁴³⁶ (symbolisches Geld aus Papier), das durch Verbrennen zur Verehrung der verstorbenen Familienangehörigen, Geister oder Götter an Feiertagen und besonderen Anlässen dient. Die buddhistische und daoistische Wendung „Shaoxiang 烧香“⁴³⁷ (Weihrauchstäbchen verbrennen) kommt ebenso im Stück vor. Ein weiteres Beispiel ist die Szene im Stadtpark, in der sich Shen Dai und Sun verlieben. Weil die Liebesanschauung in China insbesondere in der alten Zeit eher konservativ ist, wird im adaptierten Stück ein Schritt hinzugefügt. Sun nimmt seinen Schal ab und schenkt ihn Shen Dai. Dieser Schal dient als *Dingqing xinwu* 定情信物 (Geschenk als Zeichen der Liebe). In der alten Zeit verwendeten junge Menschen in China derartige besondere Geschenke als Zeichen der Liebe. Die Geschenke mussten dabei nicht teuer sein, sollten aber eine besondere Bedeutung haben. Wenn zwei Personen Geschenke austauschen oder eine das Geschenk der anderen annimmt, bedeutet das, dass sie in einer Liebesbeziehung stehen. Im adaptierten Stück wird diese Handlung dargestellt, damit sich die Zuschauer über die Beziehung im Klaren sind: „杨荪取围巾相赠。沈含笑接受。二人依偎着下。“⁴³⁸ (Yang Sun

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Vgl. Ding, a. a. O., 1990, S. 172.

⁴³³ Liu, Shaocong/Wu, Xiaofei 刘少匆/吴晓飞: *Sichuan Haoren* 四川好人 [Der gute Mensch von Sichuan], in: *Sichuan-Oper-Sammelband zum Gedenken an das 30. Jubiläum der Reform und Öffnung* 纪念改革开放三十周年四川戏剧选, hrsg. von Zheng Xiaoxing und Zhu Danfeng, *Sichuan jituan chubanshe* 四川出版集团 2009, S. 126.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Ebd., S. 137.

nimmt seinen Schal ab und will ihn Shen Dai schenken. Lächelnd nimmt Shen ihn an. Beide treten schmiegend ab.)

In Bezug auf die Darstellung werden zahlreiche künstlerische Elemente der chinesischen Oper wie Singen, Tanzen, darstellendes Spiel und Kampfkunst in diesem Parabelstück verwendet. Dabei arbeiten die Darsteller meistens mit symbolischen Mitteln. Eine Szene ist dabei besonders hervorzuheben: In ihr kämpft Shen Dai mit sich selbst, ob sie sich in Sui Da verwandeln und den Tabak anderer Personen aneignen soll. In dieser Szene wird sie von einem großen schwarzen Tuch verschlungen. Sie versucht, sich vom Tuch zu befreien. Der Kampf mit dem Tuch symbolisiert ihre innere Zerrissenheit, als könnte sie sich nicht entscheiden, als guter oder böser Mensch zu leben. Schließlich wird sie von der Dunkelheit verschlungen. Dies deutet an, dass die Persönlichkeit Sui Da die Persönlichkeit Shen Dai besiegt. Anschließend tritt wieder Sui Da auf die Bühne.

Darüber hinaus ist darauf zu verweisen, dass Brecht in der traditionellen chinesischen Oper bedeutende Impulse für sein episches Theater fand.⁴³⁹ Deshalb ist der Verfremdungseffekt in dieser Sichuan-Oper nur schwer realisierbar, weil diese traditionelle chinesische Theaterform eigentlich diese erzählende und artifizielle Eigenschaft aufweist. Die dramaturgische Konzeption des Originals, in der Figuren aus ihrer Rolle heraustreten und das Geschehen als Außenstehende singen und kommentieren, konnte damals im Westen den Verfremdungseffekt sehr gut erzielen. Jedoch ist dies für die chinesischen Zuschauer nicht fremd. Als Kompensation werden von zwei Darstellern Kampfkunst und Tanz zwischen den Szenen eingesetzt. Die Kostüme der zwei Darsteller entsprechen dem gegenwärtigen Trend (Abb. 18 links) und unterscheiden sich offensichtlich von denen der Figuren im Stück (Abb. 18 rechts). Außerdem dienen sie zum Anbieten der Requisiten. Durch ihre Erscheinung und Darstellung wird die Handlung häufig unterbrochen, damit der Verfremdungseffekt auch in der Sichuan-Oper erzielt werden kann.



Abbildung 18: Darsteller auf der Bühne⁴⁴⁰

⁴³⁹ Vgl. Fischer-Lichte, a. a. O., 1999, S. 13.

⁴⁴⁰ Die Bilder stammen vom DVD-Material *Sichuan Haoren*, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse 2012.

4.2.1.2 Figuren

Grundlegend für die Sichuan-Oper sind die stilisierten, festgelegten Rollen. Die fünf zentralsten Rollen⁴⁴¹ sind *Sheng* 生 (männliche Rolle), *Dan* 旦 (weibliche Rolle), *Jing* 净 (temperamentvolle Rolle mit bemaltem Gesicht), *Mo* 末 (männliche Rolle mittleren Alters) und *Chou* 丑 (Clown). Jeder Rollentyp weist neben Gestik und Mimik eine bestimmte Stimmfärbung, Körperhaltung und Gangart auf. Bei der Aufführung vertreten die drei Götter eben drei verschiedene Rollen. Sie treten jeweils als *Dan*, *Jing* und *Chou* auf, wie das untenstehende Bild zeigt.



Abbildung 19: Auftritt der drei Götter⁴⁴²

Im Original lassen sich die Figuren der drei Götter als ein einheitliches Ganzes betrachten. In der Adaption werden den drei Göttern jedoch drei verschiedene Rollen zugeteilt (Abb. 19), die im traditionellen chinesischen Theater ihre eigenen Charaktere und Darstellungsstile aufweisen. Dadurch werden die drei Götter einzigartig als äußerst unterschiedliche Figuren dargestellt. In diesem Punkt hat der Regisseur die Vorteile des traditionellen chinesischen Musiktheaters genutzt und zur Geltung gebracht.

Die Protagonistin Shen Dai, die ohne Zweifel die Rolle *Dan* (weibliche Rolle) darstellen soll, muss sich noch in eine ganz andere Figur, nämlich Sui Da, verwandeln, der in der Sichuan-Oper von der Rolle *Sheng* (männliche Rolle) verkörpert werden soll. Im chinesischen traditionellen Musiktheater hat jeder Rollentyp seine eigene Stimmfärbung, Körperhaltung und Gangart. Um einen solchen Rollentyp als Darsteller zu erlernen, ist eine strenge, jahrelange Ausbildung unentbehrlich. Somit ist es eine große Herausforderung für die junge Darstellerin Chen Qiaoru, die sich eigentlich auf die weiblichen Rollen, vor allem *Zhengdan* 正旦 (die bedeutendste weibliche Rolle mit seriösen und anständigen Charakterzügen), *Huadan* 花旦 (junge weibliche Rolle oder weibliche Rolle mittleren Alters mit munteren oder moralisch leichtfertigen Charakterzügen), *Laodan* 老旦 (alte weibliche Rolle), *Wudan* 武旦 (weibliche Rolle mit Kampfkunst) usw. zu klassifizieren.

⁴⁴¹ Die fünf Rollen lassen sich nach dem Alter, den Charakterzügen und dem Stellenwert usw. noch feiner kategorisieren. Zum Beispiel ist die weibliche Rolle in *Zhengdan* 正旦 (die bedeutendste weibliche Rolle mit seriösen und anständigen Charakterzügen), *Huadan* 花旦 (junge weibliche Rolle oder weibliche Rolle mittleren Alters mit munteren oder moralisch leichtfertigen Charakterzügen), *Laodan* 老旦 (alte weibliche Rolle), *Wudan* 武旦 (weibliche Rolle mit Kampfkunst) usw. zu klassifizieren.

⁴⁴² Die Bilder stammen vom DVD-Material *Sichuan Haoren*, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse 2012.

weibliche Rolle mittleren Alters mit munteren oder moralisch leichtfertigen Charakterzügen) sowie *Wudan* 武旦 (weibliche Rolle mit Kampfkunst) spezialisiert, dass sie in diesem Stück zusätzlich noch die männliche Rolle darstellen soll. Im Original wird der Rollenwechsel folgendermaßen ermöglicht: „Shen Te tritt, in den Händen die Maske und den Anzug des Shui Ta, auf [...]. Sie setzt die Maske des Shui Ta auf und fährt mit seiner Stimme zu singen fort.“⁴⁴³ Im adaptierten Stück, bei dem es sich um die Sichuan-Oper handelt, verfügt die männliche Rolle eigentlich über die eigene tradierte Stimmfärbung, Körperhaltung und Gangart. Aufgrund der festgefügt Schemata ist die Theaterform der traditionellen chinesischen Oper ausgesprochen geeignet für die Darstellung der gegensätzlichen Figuren Shen Dai und Sui Da. Auf der Bühne wird der gute Mensch Shen Dai durch die herkömmliche Verteilung der Rollentypen dem bösen Menschen Sui Da auf eine sehr anschauliche Weise gegenübergestellt. Im Stück verwandelt sich Shen Dai in Sui Da, indem sie einen Hut aufsetzt, ein Cape anzieht und einen Stock in der Hand hält. Um den starken Kontrast zur gutmütigen, immer weiß gekleideten Shen Dai zu betonen, ist die Bekleidung von Sui Da immer in der Farbe schwarz gehalten (Abb. 20).



Abbildung 20: Bühnenfoto von Shen Dai (links) und Sui Da (rechts)⁴⁴⁴

Nicht nur äußerlich im Kostüm präsentierte die Darstellerin den Unterschied zwischen den zwei völlig gegensätzlichen Persönlichkeiten. Durch ihre Darstellung in diesem Stück erlangte sie rasch Berühmtheit, da sie durch ihre ausgezeichnete Schauspielkunst nicht nur in China, sondern später auch in Deutschland großen Beifall erhielt.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Brecht, a. a. O., S. 61.

⁴⁴⁴ Die Bilder stammen vom DVD-Material *Sichuan Haoren*, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse, 2012.

⁴⁴⁵ Vgl. Huang, Lan 黄兰: Chen Qiaoru 陈巧茹 URL: <http://scopera.newssc.org/system/2008/07/23/010975046.shtml> (Stand: 02/01/2018).

Beeindruckend sind darüber hinaus die Obdachlosen, die im adaptierten Stück fast immer als eine Gruppe auftreten, wobei alle die Rolle des Clowns verkörpern werden. Sie können in der Adaption als „Schmarotzer“ bezeichnet werden, die sich unverschämt und egoistisch verhalten.



Abbildung 21: Die „Schmarotzer“ und Shen Dai in der Mitte⁴⁴⁶

Zum Beispiel erscheint in der zweiten Szene ein großes weißes Tuch, das einen Esstisch symbolisieren soll. Die Obdachlosen drehen sich um das Tuch und machen dabei stilisierte Bewegungen. Durch übertrieben und lustig erscheinende Körperbewegungen werden ihre Habgier und Unverschämtheit zum Ausdruck gebracht; diese Eigenschaften sollen einen Kontrast zur gutmütigen Shen Dai vermitteln (Abb. 21).

4.2.1.3 Bühne

Im Original skizzierte Brecht den Schauplatz lediglich mit den kurzen Worten: „Die Hauptstadt von Sezuan, welche halb europäisiert ist“⁴⁴⁷. Unter den Worten „halb europäisiert“ ist ein fiktiver chinesischer Hintergrund zu verstehen. Damit wird nicht nur eine Verbindung mit Europa aufgenommen, sondern gleichzeitig auch eine Unterscheidung von Europa getroffen. Brecht versucht dadurch, den chinesischen Hintergrund im Stück *Der gute Mensch von Sezuan* glaubwürdig, aber nicht unbedingt realistisch zu gestalten.⁴⁴⁸ Bei der Adaption hat der Regisseur wie im Original auch einen unklaren chinesischen Hintergrund dargestellt.

⁴⁴⁶ Das Bild stammt vom DVD-Material *Sichuan Haoren*, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse, 2012.

⁴⁴⁷ Brecht, a. a. O., S. 8.

⁴⁴⁸ Vgl. Tsui, a. a. O., S. 360.

Abbildung 22: Die Bühne⁴⁴⁹

Auf der Bühne (Abb. 22) ist es auffällig, dass große Masken verwendet werden, die im hinteren Bereich hängen und flexibel nach oben oder nach unten bewegt werden können. Diese Masken sind typische chinesische Opernelemente, insbesondere in der Sichuan-Oper, in der die Darsteller ihre Masken innerhalb weniger Sekunden wechseln können. Die Sichuan-Oper ist berühmt für diese außergewöhnliche Kunstfertigkeit. Doch werden die Masken nicht wie gewohnt auf den Gesichtern der Darsteller verwendet, sondern fungieren in diesem Stück als bedeutender Teil des Bühnenbildes. Mit diesen Masken auf der Bühne können die Zuschauer das Gefühl von Fremdheit in einer teilweise vertrauten Umgebung gewinnen, sodass sie beim Anschauen innerlich Abstand von den Szenen halten. Neben den Masken sind nur noch einige Treppenleitern und Koffer zu sehen. Insgesamt erscheint die Ausstattung spärlich. Sie entspricht sowohl den Konventionen des traditionellen chinesischen Theaters als auch Brechts Anforderungen an sein Theater.

4.2.1.4 Nachwirkungen und Anregungen

Der gute Mensch von Sezuan in Form der Sichuan-Oper erzielte derart großen Erfolg, dass es 1994 sogar in Deutschland aufgeführt wurde. Als innovatives Theaterexperiment wurde es vom deutschen Theaterwissenschaftler und -kritiker Ernst Schumacher als „excellently performed, the speciality of Sichuan song-dance theatre tied to the great idea of Brecht’s play! The best performance of a Brecht play I have seen for more than ten years. Brecht lives – on the traditional Chinese opera stage“⁴⁵⁰ bewertet. Zahlreichen Kommentaren zufolge wurde das Stück entweder als realistisch informiert oder als überwiegend fiktiv verstanden.⁴⁵¹ An dieser Ambivalenz über die Interpretationen des Stücks lässt sich erkennen, dass die Hybridisierung chinesischer und westlicher Elemente erfolgreich war. Im Stück wird nicht nur Brechts philosophische Lehre des

⁴⁴⁹ Die Bilder stammen vom DVD-Material *Sichuan Haoren*, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse, 2012.

⁴⁵⁰ Ding, a. a. O., 1990, S. 176.

⁴⁵¹ Vgl. Tsui, a. a. O., S. 366.

Parabelstücks und sein Konzept des epischen Theaters, sondern auch der einzigartige Kunststil der Sichuan-Oper ohne hierarchische Einordnung beachtet und zur Geltung gebracht. Durch diese Adaption haben die Theatermacher des Stücks auf die Relevanz der Integration westlicher theatraler Elemente aufmerksam gemacht, um dem traditionellen chinesischen Musiktheater neue Kraft zu geben. Der Berater und Übersetzer des Stücks, Ding Yangzhong, wies deutlich darauf hin, dass das traditionelle Musiktheater durch die Erfahrungen im Umgang mit ausländischen dramatischen Texten und Darstellungstechniken bereichert werden könne – diese interkulturelle Renovation benötige es sogar sehr.⁴⁵² In Verbindung mit westlichen Elementen wird das traditionelle chinesische Musiktheater belebt, das sich inzwischen mit der Notlage konfrontieren musste, dass seine Zuschauerzahlen angesichts der Konkurrenz neuer Medien immer weiter sinken. Dieses Stück hat jedoch neue Zuschauer gewonnen, insbesondere junge Menschen, was als großer Durchbruch zu werten ist.⁴⁵³ Alles in allem fördert diese interkulturelle Adaption die Erneuerung des chinesischen Theaters, indem traditionelle chinesische und westliche Elemente auf eine innovative Weise vermischt werden.

4.2.2 Neue Interpretationen von *Der gute Mensch von Sezuan*

Das große Interesse an der Adaption des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* lässt nicht nach. 1989 wurde sogar eine gleichnamige Mini-Fernsehserie mit drei Episoden gedreht. Durch das Massenmedium Fernsehen wurde Brecht in China noch bekannter und einflussreicher. Was die theatrale Umarbeitung des Stücks anbelangt, hat der Theaterwissenschaftler, Dramatiker und Regisseur Sun Huizhu das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* erneut adaptiert. Die Adaption wurde unter dem neuen Titel *Shenxian yu haonüren* 神仙与好女人 (*Die Götter und die gute Frau*) unter der Regie des amerikanischen Regisseurs Jeffrey Sichel zuerst 2003 in den USA und 2004 in Shanghai aufgeführt.

⁴⁵² Vgl. Ding, a. a. O., 1990, S. 175.

⁴⁵³ Vgl. Chao, a. a. O., S. 43.



Abbildung 23: Der Flieger Yang Sun und Shen Te⁴⁵⁴

Bei dieser Inszenierung haben Studenten aus China und den USA als Darsteller zusammengearbeitet (Abb. 23). Deshalb werden im Stück beide Sprachen und Kunstformen verwendet. Auch dies stellt einen innovativen Versuch der interkulturellen Adaption dar.

Im Jahr 2014 schuf der Avantgarde-Regisseur Meng Jinghui als Vertreter des chinesischen staatlichen Sprechtheaters in Zusammenarbeit mit dem *Malthouse Theatre* Melbournes eine weitere, ganz neue Adaption.⁴⁵⁵ An dieser Aufführung ist interessant und spannend, dass der chinesische Regisseur mit den Darstellern aus Australien sowohl in Australien als auch in China ein deutsches Stück auf die Bühne gebracht hat. Im Folgenden werden diese zwei genannten Adaptionen analysiert und miteinander verglichen.

4.2.2.1 Handlung

Sun Huizhu, der das Stück *Die Götter und die gute Frau* zusammen mit Jeffrey Sichel sowohl in den USA als auch in China auf die Bühne gebracht hat, will in dieser Adaption nicht nur mithilfe der Form, sondern auch durch den Inhalt einen interkulturellen Dialog im wahren Sinne führen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden Konflikte zwischen den von amerikanischen Darstellern gespielten Göttern und den von chinesischen Darstellern gespielten Bewohnern in Sichuan her-

⁴⁵⁴ Lü, Xiaoping 吕效平: *Lian'ai de xiniu haishi Shenxian yu haonüren* 《恋爱的犀牛》还是《神仙与好女人》 [Nashornliebe oder *Die Götter und die gute Frau*], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2004 (3).

⁴⁵⁵ Vgl. Pan, Ning 潘宁: *Meng Jinghui xiequan aozhou zhenrong zaidao Sichuan haoren* 孟京辉携全澳洲阵容再导《四川好人》 [Inszenierung des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* von Meng Jinghui mit dem Ensemble aus Australien] URL: <http://www.radioaustralia.net.au/chinese> (Stand: 12/07/2017).

vorgehoben. Dem Inhalt wird dadurch eine postkoloniale Kritik verliehen.⁴⁵⁶ In der Adaption handelt es sich bei den drei Göttern um drei äußerst verschiedene Rollen mit eigenen Charakterzügen. Das Göttliche tritt jeweils in weiblicher und männlicher Form auf (Abb. 24).



Abbildung 24: Die drei Götter und der Wasserverkäufer⁴⁵⁷

Die Göttin unter ihnen wirkt sehr gutmütig und leichtgläubig und glaubt fest daran, einen guten Menschen finden zu können, während von den anderen beiden Göttern das Gegenteil behauptet werden kann. Nachdem sie mit der Göttin eine Wette abgeschlossen haben, kommen sie zusammen nach Sichuan. Die zwei Götter versuchen mit allen Mitteln, die Göttin daran zu hindern, einen guten Menschen zu finden. Als sie schließlich Shen Te als guten Menschen gefunden hat, verwandeln sich die anderen zwei Götter in den selbstsüchtigen Flieger und unverschämte Kunden, die Shen Te immer wieder Schwierigkeiten bereiten, um sie so vom rechten Weg abzubringen.⁴⁵⁸ Diese Handlung lässt sich aus einer postkolonialen Perspektive interpretieren. Die Götter aus den USA als Vertreter der dominanten westlichen Kultur werden den Leuten in Sichuan, welche die marginale Kultur vertreten, direkt auf der Bühne gegenübergestellt. Durch ihre Begegnungen und Konflikte werden interkulturelle Diskurse verhandelt. Das Ende des Stücks könnte die Einstellung des Bearbeiters Sun Huizhu zum Postkolonialismus andeuten, indem das

⁴⁵⁶ Vgl. Sun, a. a. O., S. 226.

⁴⁵⁷ Dieses Bild wurde privat aufgenommen.

⁴⁵⁸ Vgl. Sun, a. a. O., S. 228.

Stück mit folgenden Worten endet: „*Doushi shenxian rede huo* 都是神仙惹的祸“⁴⁵⁹ (Die Götter sind doch schuld daran).

Die andere Adaption, die vom Avantgarde-Regisseur Meng Jinghui stammt, zielt auf eine dunkle und grausame Interpretation ab. Im Unterschied zu anderen Adaptionen, in denen vor allem gesellschaftliche Probleme hervorgehoben werden, versucht Meng Jinghui in seiner Adaption, die Liebesbeziehung zwischen Shen Te und Yang Sun in den Vordergrund zu stellen. Durch den Verrat der Liebe gelangen die Dunkelheit und die Gewalt im Stück zu ihrem vollen Ausdruck.⁴⁶⁰ Der Inhalt des adaptierten Stücks bleibt im Großen und Ganzen dem Original treu. Erwähnenswert ist, dass es sich beim Original um die Fassung von Brecht handelt, die er im Exil in den USA neu bearbeitete.⁴⁶¹ Diese Fassung sei nach der Meinung des Regisseurs Meng unterhaltender und kürzer, da kleine Veränderungen vorgenommen wurden, um sich an die amerikanische Umgebung anzupassen. Zum Beispiel verkauft Shen Te nicht nur Tabak, sondern sie muss schließlich sogar mit Drogen handeln.⁴⁶²

4.2.2.2 Bühne, Musik und Requisiten

Die Bühne des Stücks *Die Götter und die gute Frau* ist sehr spärlich ausgestattet. Die Ausstattung arbeitet vor allem mit symbolischen Mitteln. Auf der fast leeren Bühne werden die Requisiten erst sichtbar, wenn sie für die Handlung benötigt werden. Als Beispiel wird hier die Selbstmord-Szene von Sun angeführt. Im Original wollte sich Sun eigentlich unter einen Baum stellen. Nach der Adaption gestalteten die Regisseure die Szene wie folgt um: Sun springt von einer Brücke in den Fluss, um Selbstmord zu begehen. Als Shen Te sein Vorhaben wahrnimmt, springt auch sie in den Fluss, um ihn zu retten. Nach den Traditionen der chinesischen Oper soll hier naturgemäß keine realistische Brücke dargestellt werden. Eine symbolische Brücke wird geschaffen, indem vier Darsteller auf der Bühne zwei blaue Seidengewebe benutzen und diese zur Form einer Brücke ziehen. Plötzlich formen sie die Brücke in einen reißenden Fluss um, in dem Shen Te und Sun um ihr Leben kämpfen. Sie werden mal vom Fluss überschwemmt und können nur mit ihren Händen auf dem Wasserspiegel stilisierte Bewegungen machen, mal strecken sie ihre Köpfe aus dem Fluss heraus und sprechen miteinander.⁴⁶³ Kurz gesagt wird hier mit symbolischen Mitteln gearbeitet, um unterschiedliche Situationen, mit denen beide Figuren im Fluss

⁴⁵⁹ Zhu, Naijuan 祝乃娟: *Yishu yu haonüren* 艺术与好女人 [Kunst und gute Frau] URL: http://www.360doc.com/content/15/0726/16/461276_487541764.shtml (Stand: 12/08/2017).

⁴⁶⁰ Vgl. Niu, Chunmei 牛春梅: *Meng Jinghui ban „Sichuan haoren“ jizhi mosheng* 孟京辉版《四川好人》极致陌生 [Die äußerst fremde Inszenierung des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* durch Meng Jinghui] URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-10-31/223012.html> (Stand: 13/04/2017).

⁴⁶¹ Vgl. Chen, Ran 陈然: *Meng Jinghui tan „Sichuan haoren“: Meiyou jiaru zhongguo yuansu* 孟京辉谈《四川好人》: 没有加入中国视觉元素 [Meng Jinghui spricht vom Stück *Der gute Mensch von Sezuan*: ohne chinesische visuelle Elemente] URL: <http://www.chinanews.com/cul/2014/10-13/6671168.shtml> (Stand: 13/04/2017).

⁴⁶² Vgl. ebd.

⁴⁶³ Vgl. Sun, a. a. O., S. 229.

konfrontiert werden, darzustellen; dies ist typisch und üblich für das chinesische Musiktheater. Nicht nur traditionelle chinesische Elemente werden in das Stück integriert, auch westliche Elemente werden nicht außer Acht gelassen. Die Darsteller wechseln sogar ihre Rollen, sodass die chinesischen Götter auch in den Westen reisen, wo sie sich Cancan und Ballett im westlichen Stil ansehen. Neben der Körperhaltung und der Gangart im traditionellen chinesischen Theater und dem westlichen Tanz im Broadway-Stil sind darüber hinaus noch die Musik des bekannten Films *Matrix* aus Hollywood und chinesische Kampfkünste vom Film *Wohu canglong* 卧虎藏龙 (Crouching Tiger, Hidden Dragon)⁴⁶⁴ zu erleben.⁴⁶⁵ In diesem Stück ist durchweg das Interkulturelle zu finden – das Chinesische und das Westliche sind in diesem Stück nahtlos miteinander verschmolzen.

Im Unterschied zu Sun Huizhu, der es sich zum Ziel setzte, durch die Adaption ein echtes interkulturelles Theaterstück zu erschaffen, geht es dem Avantgarde-Regisseur Meng Jinghui, der bereits einen internationalen guten Ruf im Bereich des Theaters besitzt, eher darum, das Stück in seinem eigenen Stil auf die Bühne zu bringen – und zwar nicht nur in China, sondern auch im Ausland. Deshalb erscheint es nicht verwunderlich, dass das adaptierte Stück, das deutlich vom Surrealismus und der Postmoderne geprägt ist, typisch für Meng Jinghuis Schaffen ist. Beim ersten Anblick der Bühne kann bereits sein charakteristischer Stil erkannt werden. Er verlegt die Handlung in die Gegenwart. Die Bühne wird mit modernen Elementen ausgestattet. Gedämpftes Licht beleuchtet die Bühne, auf der Gegenstände des alltäglichen Lebens wie ein Zigarettenautomat und ein Einkaufswagen zu sehen sind. Das Erscheinungsbild der Bühne sorgt für eine kalte und grausame Atmosphäre.



Abbildung 25: Die dunkle Bühne und die leidenschaftlichen Darsteller⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Gemeint ist ein Film des berühmten Regisseurs Ang Lee. Der Film aus dem Jahre 2000 wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht.

⁴⁶⁵ Vgl. Lü, a. a. O., S. 85.

⁴⁶⁶ Das Bild stammt vom Mengjinghui Studio online URL: <http://chuansong.me/n/848362> (Stand: 15/01/2017).

Die Darsteller, die eher unauffällig und alltäglich gekleidet sind, spielen ihre Rollen auf eine groteske und enthusiastische Art (Abb. 25). Besonders erwähnenswert ist die Hauptfigur Shen Te bzw. Shui Ta, die von der vortrefflichen Darstellerin Moira Finucane aus Australien verkörpert wird. Bereits vor der Aufführung wurde zwischen ihr und dem chinesischen Regisseur eine sinnvolle interkulturelle Kommunikation erwartet. Nach der Meinung von Moira Finucane sei Meng Jinghuis Perspektive sehr atemberaubend und diese Inszenierung sei für sie wie ein wahn-sinniger surrealistischer Traum.⁴⁶⁷ Diese surrealistische Atmosphäre ist in gewissem Maße der Musik und dem hellen Ton der Sirene zuzuschreiben. Im Stück wird eine Vielfalt von Musikarten, ob westliche Musik wie Hiphop oder elektronische Musik oder aber asiatische Musik wie Flötensolos, sowohl modern als auch klassisch, gespielt. Von der Musik begleitet, können die Darsteller jeden Augenblick im Chor singen, tanzen oder ein Lied mit politischem oder moralischem Sinn vortragen. Ganz offensichtlich versucht der Regisseur, das Stück auf eine sehr innovative und subversive Weise zu interpretieren, dabei die Illusion zu brechen und Verfremdungseffekte zu erzielen. Viele westliche Elemente aus der improvisierten Komödie, dem Hiphop, der Street Art usw. wurden in das Stück integriert. Chinesische Elemente sind jedoch fast an keiner Stelle vorzufinden. Der Regisseur erklärte in einem Interview, dass er keine visuellen chinesischen Elemente verwenden würde, weil er sich um eine integrale und universale Theatersprache bemühe.⁴⁶⁸

4.2.2.3 Das Interkulturelle in beiden Adaptionen

Die Adaptionen von Sun Huizhu und Meng Jinghui haben gemeinsam, dass beide Versionen als bedeutende interkulturelle Inszenierungen angepriesen worden sind. Der Ausgangspunkt der Adaption von Sun Huizhu und Jeffrey Sichel besteht darin, ein interkulturelles Theaterstück zu inszenieren.⁴⁶⁹ Demnach sind in diesem adaptierten Stück an zahlreichen Stellen interkulturelle Spuren wahrzunehmen. Diese lassen sich vor allem in vier Punkten erkennen: Erstens wird das Stück aus der postkolonialen Perspektive neu interpretiert. Zweitens ist die Besetzung des Stücks international. Neben dem chinesischen Dramatiker und dem amerikanischen Regisseur wird die eine Hälfte der Darsteller von chinesischen, die andere Hälfte von amerikanischen Studierenden ausgemacht. Drittens sprechen die Darsteller abwechselnd beide Sprachen, Englisch und Chinesisch. Viertens werden die traditionellen chinesischen Opern-Elemente und die westlichen theatralischen und kulturellen Elemente im Stück vermischt. Kurzum wird nicht nur in Bezug auf den Inhalt, sondern auch in Bezug auf die Form eine interkulturelle Kommunikation erzielt.

⁴⁶⁷ Vgl. Fu, Wenjia 富文佳: *Meng Jinghui zhidao aozhouban „Sichuan haoren“ zaihua liangxiang* 孟京辉执导澳洲版《四川好人》首在华亮相 [Die Uraufführung *Der gute Mensch von Sezuan* in China unter der Regie von Meng Jinghui] URL: http://ent.chinadaily.com.cn/2014-10/31/content_18835088_2.htm (Stand: 20/02/2017).

⁴⁶⁸ Vgl. Chen, a. a. O., (Stand: 16/04/2017).

⁴⁶⁹ Vgl. Sun, a. a. O., S. 226.

Der Dramatiker und Regisseur Sun geht davon aus, dass wir uns heute im Zeitalter der Globalisierung befinden. Deshalb sei es von großer Bedeutung, interkulturelle Theaterstücke dieser Art zu inszenieren, nicht nur, um die Zuschauer zu unterhalten, sondern auch, um die gegenseitige Verständigung verschiedener Kulturen zu stärken.⁴⁷⁰ Aus der Inszenierung von *Die Götter und die gute Frau* geht hervor, dass Sun Huizhu und Jeffrey Sichel die kulturelle Polarisierung und das binäre System mit allen Mitteln zu brechen versuchten. Die kulturelle Begegnung muss nicht unbedingt damit enden, dass eine Kultur die andere erobert und umformt. Auf eine ganz offene Weise können verschiedene Kulturen, die ohne hierarchische Einordnung gleichbehandelt und respektiert werden, in einem freien Spielraum hybridisieren.

Die Adaption von Meng Jinghui wird zwar auch als interkulturelle Inszenierung bezeichnet, aber das Interkulturelle an ihr wird vorwiegend damit begründet, dass das Stück durch Bemühungen der Teilnehmer verschiedener Länder auf die Bühne gebracht wird. In der Werbung für das Stück wird mehrmals erwähnt, dass der Regisseur ein Chinese ist, die Darsteller aus Australien kommen und das Original von einem Deutschen stammt. Doch in Bezug auf die Form und den Inhalt des adaptierten Stücks sind fast ausschließlich westliche Elemente vorzufinden. Dies liegt wohl darin begründet, dass der Regisseur Meng zwar ein chinesischer Regisseur ist, aber keine chinesischen Elemente, insbesondere keine Elemente aus der traditionellen chinesischen Oper, verwenden möchte. Für ihn sei das traditionelle chinesische Theater verstaubt, man könne nichts Nützliches in ihm finden. In einem Interview sagte er, dass es „die dringendste Aufgabe für uns ist, die fortschrittlichen guten Sachen aus dem Westen einzuführen und vorzustellen, die mit unseren Gedanken interagieren würden.“⁴⁷¹ Es lässt sich nicht leugnen, dass seine Ansichten und Inszenierungen die Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters gefördert haben. In Hinblick auf das interkulturelle Theater jedoch sind seine Ansichten als einseitig zu bewerten und sie könnten somit negative Einflüsse mit sich bringen. Die traditionelle chinesische Oper, die ein essenzieller Bestandteil der chinesischen Kultur ist, hat sicherlich ihre Vorzüge, die auch heutzutage genutzt werden können, unabhängig davon, wie schnell sich die Welt verändert und entwickelt. Aus diesem Grund ist es nicht angebracht, die traditionelle Oper pauschal als etwas Altmodisches abzutun. Insbesondere aus der Perspektive des interkulturellen Theaters sollten alle Kulturen ohne voreingenommene Urteile gleichbehandelt und respektiert werden.

4.2.3 Weitere Auswirkungen von Brecht in China

Ohne Zweifel ist Brecht ein bedeutender Theaterautor, der das chinesische Theaterwesen mit seinen Theorien und Stücken auf eine indirekte Weise förderte. In den 1980er-Jahren war Brecht

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 229.

⁴⁷¹ N.N.: *Meng Jinghui fouding zhongguo xiju cheng zhongguo xiju ru jingdi zhiwa* 孟京辉否定中国戏剧 称中国戏剧如井底之蛙 [Meng Jinghui verneint das chinesische Theater, das er als Frosch am Grund eines Brunnens bezeichnet] URL: <http://cul.sohu.com/20070326/n248971535.shtml> (Stand: 28/04/2017).

die wichtigste Figur auf dem Gebiet des Sprechtheaters in China – nicht nur deshalb, weil seine Stücke inzwischen in China häufig inszeniert worden sind und großes Echo gefunden haben, sondern auch, weil er umfangreiche Einflüsse auf die Theaterversuche in der neuen Zeit ausgeübt hat. Angeregt von seinen Gedanken, haben die damaligen chinesischen Dramatiker wie Sha Yexin und Gao Xingjian aufsehenerregende Stücke geschaffen, um eine Innovation und Revitalisierung des Sprechtheaters zu erzielen. Zum Beispiel hat Sha Yexin angegeben, dass sein berühmtes Stück *Chenyi Shizhang* 陈毅市长 (*Der Bürgermeister Chen Yi*) von Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* angeregt wurde.⁴⁷² Die Struktur des Stücks ist dem epischen Theater Brechts sehr ähnlich. Darüber hinaus wird die Bühne auch mit der Brecht-Gardine, die auf einem in knapp halber Bühnenhöhe gespannten Draht läuft, ausgestattet, um dadurch das Publikum zu desillusionieren und den Verfremdungseffekt zu erreichen.

In den 1990er-Jahren hat sich das Interesse für Brecht für kurze Zeit gelegt. Anlässlich des 100. Geburtstages von Brecht 1998 begeisterte sich der Theaterkreis in China allerdings wieder für Brecht. Eine Serie seiner berühmten Stücke, darunter *Die Dreigroschenoper* und *Baal*, wurde in diesem Kontext auf die Bühne gebracht.⁴⁷³ Bei dieser Gelegenheit plante der Regisseur Xu Songzi, das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* sogar zu verfilmen. Der Dramatiker Wei Minglun wurde eingeladen, das Stück zu adaptieren. Obwohl dieser Plan letztendlich nicht umgesetzt wurde, hat Wei dennoch die Aufgabe der Adaption vollendet. Das adaptierte Drehbuch *Haonüren/Huainüren* 好女人 • 坏女人 (*Die gute Frau/Die böse Frau*) wurde in der Zeitschrift *Shijie Wenxue* 世界文学 (*Weltliteratur*) veröffentlicht. Im Jahr 2002 brachte Wei das Stück *Die gute Frau/Die böse Frau* in Form der Sichuan-Oper auf der Grundlage des Drehbuchs auf die Bühne.⁴⁷⁴ Im Jahr 2010 wurde die Handlung des Stücks in die Gegenwart nach Beijing verlegt. Im adaptierten Stück *Beijing Haoren* 北京好人 (*Der gute Mensch von Beijing*) werden aktuelle Gesellschaftsprobleme in China aufgegriffen, wobei lokale Eigenschaften von Beijing ins Stück integriert wurden. Beim Internationalen Jugendtheaterfestival 2011 in Beijing wurde das Thema zur Würdigung des Meisters als *Yongyuan de Bulai xite* 永远的布莱希特 (Brecht für immer) festgelegt. Dabei wurden die vier Theaterstücke *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, *Leben des Galilei* und *Der gute Mensch von Sezuan* durch chinesische Regisseure inszeniert. Darüber hinaus wurden noch eine Reihe von Veranstaltungen zum

⁴⁷² Vgl. Sha, Yexin 沙叶新: *Chenyi shizhang* 陈毅市长 [Der Bürgermeister Chen Yi], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1981, S. 120-121.

⁴⁷³ Vgl. Wei, Yu 未鱼: *Jinian Bulaixite bainian danchen xueshu yantaohui zhaokai* 纪念布莱希特百年诞辰学术研讨会召开 [Das Symposium zum Gedenken an den 100. Geburtstag Brechts findet statt], in: *Weltliteratur* 世界文学, 1998 (4), S. 238.

⁴⁷⁴ Vgl. Ding, Yangzhong 丁扬忠: *Jiejian yu chuangxin – Xiandai chuanju Haonüren • Huainüren yu bushi Sichuan Haoren de bijiao ji qita* 借鉴与创新-现代川剧《好女人•坏女人》与布氏《四川好人》的比较及其它 [Adaption und Innovation – Vergleich der modernen Sichuan-Oper *Die gute Frau/Die böse Frau* mit dem Stück von Brecht *Der gute Mensch von Sezuan*], in: *Chinesisches Theater* 中国戏剧, 2002 (09), S. 30.

Andenken an Brecht organisiert.⁴⁷⁵ Im Jahr 2013 wurde das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* zudem als Yue-Oper⁴⁷⁶ *Jiangnan Haoren* 江南好人 (*Der gute Mensch von Jiangnan*) adaptiert. All dies deutet darauf hin, dass sich das Stück *Der gute Mensch von Sezuan* in China stets großer Beliebtheit erfreut hat. Obwohl auch andere Stücke Brechts in China auf der Bühne zu sehen waren und sind, haben sie nicht so ein großes Echo wie *Der gute Mensch von Sezuan* hervorgerufen.

Darüber hinaus ist noch darauf hinzuweisen, dass die Untersuchung von Brechts Theorien seit Ende der 1990er-Jahre in eine neue Phase eingetreten ist. Zuvor, in den 1980er-Jahren, hielten die Theaterwissenschaftler und Dramatiker, die sich nach der Kulturrevolution um eine Erneuerung des Theaters bemühten, ausschließlich Brecht für einen Meister, während der russische Schauspieler, Regisseur und Theaterreformer Stanislawski und der Naturalismus zur Zielscheibe der Kritik und sogar zum Feind gemacht wurden.⁴⁷⁷ Brecht wurde demnach im chinesischen Theaterkreis Stanislawski entgegengesetzt, beide durften nicht koexistieren. Erst seit Ende der 1990er-Jahre werden Reflexionen über die fast kultische Verehrung für Brecht angestellt, um Brechts Theorien sinnvoll und umfassend betrachten zu können. In diesem Zuge einigt man sich auch darauf, dass Brecht nicht einfach als Gegensatz von Stanislawski angesehen werden sollte, weil beide ihre eigenen Vorteile und Schwerpunkte haben, die zugunsten der Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters vernünftig behandelt und genutzt werden sollten.⁴⁷⁸ Bis heute bleibt Brechts Anziehungskraft in China unverändert, sodass seine Theatertheorien aus verschiedenen Aspekten untersucht und seine Stücke immer wieder adaptiert und inszeniert werden. Zweifellos hat die Brecht-Rezeption einen großen Beitrag zur Erneuerung und Modernisierung des Sprechtheaters seit der Reform und Öffnung in China geleistet. Zwar gibt es neben Brecht noch eine Reihe weiterer deutschsprachiger Dramatiker, deren Theaterstücke auf die Bühne in China gebracht worden sind, jedoch hatte keiner so signifikante Auswirkungen auf die Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters wie Brecht.

⁴⁷⁵ Vgl. Chen, Ran 陈然: *Disijie Beijing guoji qingnian xijujie „yongyuan de Bulaixite“* 第四届北京国际青年戏剧节 “永远的布莱希特” [Das vierte Internationale Jugendtheaterfestival Beijing „Brecht für immer“] URL: <http://yule.sohu.com/20110808/n315715901.shtml> (Stand: 14/11/2017).

⁴⁷⁶ Die Yue-Oper ist eine lokale traditionelle Theaterform in China, die sehr populär in den Gebieten Zhejiang, Shanghai, Jiangsu ist, die zusammen als Jiangnan bezeichnet werden können.

⁴⁷⁷ Vgl. Dong, Jian 董健: *Guanyu zhongguo dangdai xiju shi de jige wenti* 关于中国当代戏剧史的几个问题 [Einige Fragen zur gegenwärtigen chinesischen Theatergeschichte], in: *Moderne chinesische literarische Untersuchung* 中国现代文学论丛, 2006 (1), S. 11.

⁴⁷⁸ Vgl. Cao, Leiyu 曹雷雨: *Bulai xite de xushi lilun zai sikao – Jianlun sitan nisi lafu siji tixi dui yanju yishu fazhan de yiyi* 布莱希特的叙事理论再思考—兼论斯坦尼斯拉夫斯基体系对演剧艺术发展的意义 [Reflexionen über episches Theater von Brecht – Auseinandersetzung mit Bedeutungen des Stanislawski-Systems für die Entwicklung der Darstellungskunst], in: *Ausländische Literatur* 外国文学, 2007 (3), S. 96.

4.3 Interkulturelle Adaption aus einer deutschen Perspektive: *Woyzeck*

Während die chinesischen Theaterkünstler unablässig die Theaterstücke von Brecht inszenieren, zeigen die deutschen Regisseure großes Interesse an Büchners *Woyzeck* (1879). An der *Liste der aus deutschsprachigen Literaturwerken adaptierten Theaterstücke in China II* lässt sich deutlich erkennen, dass sich jede/r der drei Regisseurinnen und Regisseure Flimm, Budde und Peschke aus Deutschland in ihrer Bühnenpraxis in China für das Stück *Woyzeck* entschieden. Warum besitzt das Stück von Georg Büchner eine so große Anziehungskraft? Auf diese Frage gab der Regisseur Jürgen Flimm eine Antwort: „Das ist ein Stück, das versteht man auf der ganzen Welt. Die Handlung von *Woyzeck* kann man sich sehr gut vorstellen. Eifersucht kennt jeder, Mord aus Eifersucht gibt es nahezu überall. Man muss also nicht lange suchen, um die Figuren zu finden. Das ist ganz einfach, eigentlich ganz simpel.“⁴⁷⁹ Für die Regisseurin Budde ist *Woyzeck* von großer Bedeutung für die deutsche Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts.⁴⁸⁰ Nach ihrer Meinung betrifft dies „einerseits die fragmentarische Dramaturgie (die in gewissem Sinne die Technik des Filmschnitts vorausnahm und sich gleichzeitig auf alte, epische Techniken bezog), sowie die Parteinahme und das soziale Engagement für das unterdrückte Subjekt in widrigen gesellschaftlichen Verhältnissen.“⁴⁸¹ Trotz der Bedeutung des Dramatikers Georg Büchner beschränkte sich dessen Rezeption in China auf „nicht einwandfreie Übersetzungen sowie auf den bereits erwähnten Workshop Jürgen Flimms Ende der 1980er Jahre am Volkskunsttheater Peking.“⁴⁸² Deshalb setzte sich Budde für ihre Inszenierung das Ziel, Büchners Rezeption in China zu vertiefen.

Da die Inszenierungen von Flimm und Budde jedoch bereits umfassend untersucht worden sind, wird hier stattdessen die Inszenierung *Woyzecks Körper* von Peschke für eine Fallstudie ausgewählt. Das adaptierte Stück mit Peking-Oper-Elementen wurde sowohl in Deutschland (2012) als auch in China (2013) recht erfolgreich inszeniert. Nach der Aufführung in Frankfurt sind positive Kommentare in zentralen Zeitungen veröffentlicht worden. Zum Beispiel wird die Inszenierung in der *Frankfurter Rundschau* wie folgt kommentiert:

„Das Unterfangen erscheint außergewöhnlich. Die junge Regisseurin Anna Peschke hat im Frankfurter Theater Landungsbrücken Büchners "Woyzeck" als Pekingoper inszeniert, als Solo für den gleichfalls jungen Darsteller und Tänzer Wang Lu von der National Beijing Opera Company. Schon im Ankündigungstext wird der Zuschauer auf den Pfad geführt, dass es nicht um ein exotisch motiviertes Spektakel zur Ethno-Weltflucht geht, sondern um das

⁴⁷⁹ Li, Yinan: Eine Zelebration der >>Menschlichkeit<<. Jürgen Flimms Inszenierung des *Woyzeck* am Volkskunsttheater Beijing, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 330.

⁴⁸⁰ Vgl. Budde, a. a. O., S. 370.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

Experiment eines wechselseitigen kulturellen Transfers [...]. Man sieht sich hineingezogen in einen eigenen Kosmos, der freilich seine Brüche aufweist, da sich beiläufig ein Spannungsverhältnis zu dem kultiviert schäbigen Ambiente der einstigen Fabrikhalle im Industriegebiet des Gutleut ergibt. Die Blockade der Ebene des sprachlichen Verstehens – für unsere Ohren sind die chinesischen Worte nur Musik und Rhythmus – sorgt für eine gespannte Aufmerksamkeit. Es macht im besten Sinne Mühe zu folgen. Zugleich schwingt ein Moment der Kontemplation mit. Die einstündige Aufführung spricht sinnlich an, ohne dass der Intellekt dabei zu kurz käme [...].“⁴⁸³

Ebenfalls erschien in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ein weiterer Beitrag mit dem Titel *Experimentelle Peking-Oper*, in dem die Inszenierung folgendermaßen beurteilt wird:

„Wang Lu, Mitglied der National Beijing Opera Company, ist mit seiner deutschen Regisseurin Anna Peschke aus Peking angereist und hat in Frankfurt seine Version von Georg Büchners ‚Woyzeck‘ dargeboten [...]. In absolut seriöser Weise kamen viele Merkmale der Peking-Oper zur Geltung und ebenso eine präzise Anverwandlung des ‚Woyzeck‘ als fremder Stoff. Wie auf die Bühne geschleudert, betrat Wang Lu halb laufend, halb fallend in einem Leinenhemd die Spielfläche und fand sich dort zwischen grob improvisierten Kleiderpuppen mit den Kostümen klassischer Rollenfächer wieder: der Darsteller als armer Woyzeck vor den aufeinanderfolgenden Investituren, der Annahme weiterer Rollen [...]. Wirklich überraschend war indessen, wie viel sich bei aller Fremdheit als unmittelbar verständlich erwies und wie klar konturiert die typisierten Figuren, eingeschlossen Marie in ihrem kürzeren blauen Gewand, sich voneinander abhoben. Experiment bedeutet Erfahrung, und zu einer ebensolchen ist dieser ‚Woyzeck‘ mit seinen fremden, aber nicht unzugänglichen Codes und Konventionen geworden. Keine Chinoiserie ohne Belang.“⁴⁸⁴

Auf der chinesischen Seite sind zwar wenige Artikel über Peschkes Aufführung publiziert worden, aber der Reaktion der Zuschauer zufolge sollte diese Inszenierung in China ebenfalls positiv aufgenommen worden sein. In der Zeitschrift *Chengshi huabao* 城市画报 (*City Zine*) wird die Inszenierung so kommentiert:

„Die Regisseurin Anna Peschke hat Angewandte Theaterwissenschaft in Deutschland studiert. Die von Zuschauern gestellten Fragen über das System des traditionellen chinesischen Musiktheaters weiß sie aber nicht genau zu beantworten. Dennoch hat sie ihr Können zur vollen Geltung gebracht, und zwar durch die Vermischung des modernen westlichen Theaters mit der traditionellen chinesischen Peking-Oper durch die Form der Körper-Darstellung. Diese Vermischung hat zuerst alle Lasten weggeworfen, nämlich die Last der Form der Peking-Oper, die Last der vom westlichen Theater erstrebten Konflikte und der konkreten, na-

⁴⁸³ Michalzik, Stefan: Ein Kosmos für sich, in: Frankfurter Rundschau vom 12.11.2012, S. 23.

⁴⁸⁴ Hladek, Marcus: Experimentelle Peking-Oper, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.11.2012, S. 37.

turalistischen Darstellung. Nach der Loslösung von all diesen Lasten ist sie nicht nur in der Luft schwebenden unbegreiflichen Avantgarde-Feder, sondern zu einem auch für Kinder verständlichen Theaterstück geworden.“⁴⁸⁵

Aus den oben zitierten Kommentaren geht hervor, dass es sich bei diesem adaptierten Stück um eine Solo-Performance mit Peking-Oper-Elementen handelt. Dies bedeutet, dass in der Adaption des Dramenfragments *Woyzeck* mehrere Figuren vom Peking-Oper-Darsteller Wang Lu alleine in Form der traditionellen chinesischen Darstellungsweise verkörpert werden. Die Aspekte Bühne, Kostüme, Handlung und Darstellung dieser interkulturellen Adaption werden im Folgenden eingehend behandelt.

4.3.1 Bühne und Kostüme

Die Bühne in *Woyzecks Körper* ist sehr spärlich ausgestattet. Auf ihr stehen die einfachsten Schaufensterpuppen in unterschiedlichen Kleidungen. Sie sind in den vier Ecken der Bühne verteilt, sodass sie den Anschein vermitteln, ein viereckiges Schlachtfeld zu bilden. Die Mitte der Bühne sollte die innere Gefühlswelt des Protagonisten Woyzecks symbolisieren, der auf dem Schlachtfeld von den vier Ecken unterdrückt und verletzt wird. Dieses Bühnenbild bringt Woyzecks schwierige Situation zum Ausdruck. Auf der linken Seite steht noch ein Tisch mit notwendigen Schreibwaren sowie ein Stuhl. Auf der rechten Seite befindet sich der Musiker Michael Weilacher mit Begleitinstrumenten.

Die vier Schaufensterpuppen in unterschiedlichen Kleidungen vertreten die vier zentralen Rollen des Originals, nämlich den Hauptmann, den Doktor, den Tambourmajor und Marie. Die Hauptrolle Woyzeck wird durch eine auf den Boden geworfene schlichte weiße Weste repräsentiert, die von den vier anderen, in brillanten Farben gut verarbeiteten Kleidungsstücken überschattet wird. Der Hauptmann, der im Original als Vorgesetzter Woyzecks gilt und ihm Geld für die Rasur zahlt, wird im adaptierten Stück durch die Rolle *Xusheng* 须生 (männliche Rolle mit Bart)⁴⁸⁶ dargestellt (Abb. 26), die im Vergleich zu anderen männlichen Rollen in der Peking-Oper seinem Charakter und Alter am besten entspricht. Um seinen hohen Status gegenüber Woyzeck zu betonen, strahlt die Kleidung des Hauptmanns in gelber Farbe und ist zudem mit feiner Stickerei besetzt. Es ist darauf hinzuweisen, dass die gelbe Farbe in der frühen chinesischen Geschichte für heilig und edel gehalten wurde. In der Tang-Dynastie (618–907) wurde sie sogar exklusiv für das Kostüm der kaiserlichen Familie verwendet. Seitdem genießt die gelbe

⁴⁸⁵ Drunkdoddy (Pseudonym): *Dang deguo xiju yushang jingju wusheng – Yige rende woyi caike* 当德国戏剧遇上京剧武生 – 一个人的《沃伊采克》 [Wenn das deutsche Theater dem Darsteller der Peking-Oper mit Kampfkunst begegnet – *Woyzeck* in Solo], in: *City Zine* 城市画报, 2014 (344/345), S. 181.

⁴⁸⁶ In der Peking-Oper bezeichnet „Xusheng“ eine männliche Rolle mittleren Alters mit langem Bart. Die Rolle kann aber auch ein hohes Alter aufweisen.

Farbe in der gesamten feudalen Zeit der chinesischen Geschichte eine hohe Stellung.⁴⁸⁷ Deshalb hebt die Farbe der Kleidung ganz deutlich die soziale Stellung der Figur hervor und passt somit zum Charakter des Hauptmanns.



Abbildung 26: Der Darsteller als Hauptmann⁴⁸⁸

Der Doktor ist in Büchners Original ein Forscher und Wissenschaftler. Um notgedrungen Geld zu verdienen, wird Woyzeck für ihn zu einem Versuchskaninchen. Dem Doktor ist es wichtig, dass Woyzeck auf seine Anweisungen hört. Woyzeck ist zum Überleben wiederum auf das Geld des Doktors angewiesen. Deshalb ergibt es sich, dass sich der Protagonist auch vor dem Doktor unterwürfig zeigen muss. Als Doktor hat die Figur eine hohe Stellung in der Gesellschaft und besitzt auch ein Überlegenheitsgefühl, das insbesondere gegenüber Woyzeck ausgelebt wird. Er sieht in Woyzeck ausschließlich ein Versuchsobjekt. Aufgrund dieser Überlegenheit ist seine Kleidung im adaptierten Stück aus gutem Stoff beschaffen, der ebenfalls gut verarbeitet ist (Abb. 27). Darüber hinaus zeichnet sich sein Outfit durch eine Erbsen-Kette aus, die wie eine buddhistische Gebetsperlenkette aussieht. Im folgenden Kapitel wird noch herausgearbeitet werden, warum die Erbsen-Kette ein bedeutendes Requisit darstellt.

⁴⁸⁷ Vgl. Liu, Yinuo 刘一诺: *Huangse zai zhongguo fuzhuang zhongde wenhua yiyi ji diwei tanxi* 黄色在中国服装中的文化意义及地位探析 [Die kulturelle Konnotation und die Untersuchung der gelben Farbe im chinesischen Kostüm], in: Kunst und Design 艺术与设计, 2015 (06), S. 102.

⁴⁸⁸ Der Darsteller Wang Lu schlüpft in die Gewänder des Hauptmanns mit einem hüftlangen Bart. Das Bild stammt von http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017).



Abbildung 27: Der Darsteller als Doktor⁴⁸⁹

Der Tambourmajor trägt ein Gewand in leuchtend roter Farbe (Abb. 28). In der chinesischen Kultur steht diese für das Festliche, für Lebenskraft und für Vitalität. Sie passt somit sehr gut zu seinem Charakter, der im Original so beschrieben wird: „Was ein Mann, wie ein Baum“, „Er steht auf seinen Füßen wie ein Löw“⁴⁹⁰ oder „über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löw“.⁴⁹¹ Darüber hinaus ist noch ein Detail zu erwähnen: Der Tambourmajor trägt seine Kleidung stets offen. Dies deutet auf seinen unsittlichen Charakter hin.

⁴⁸⁹ Der Darsteller zieht sich die Kleidung des Doktors an, der die Erbsen-Kette in der Hand hält. Das Bild stammt von http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017).

⁴⁹⁰ Büchner, Georg: Woyzeck, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 10.

⁴⁹¹ Ebd., S. 19.



Abbildung 28: Der Darsteller als Tambourmajor⁴⁹²

Marie ist die einzige weibliche Rolle im adaptierten Stück. Sie trägt ein blaues Kleidungsstück mit Wasserärmeln (Abb. 29), das an einem weißen Stück Stoff festgenäht ist und von diesem herabhängt. Die Wasserärmel dienen zum Ausdruck der Gefühle der Figur. Teilweise verleihen sie dem Kostüm als Dekoration eine besondere Ästhetik. In der traditionellen chinesischen Oper wird dieser Art von Kostüm große Bedeutung beigemessen. Insbesondere in der Peking-Oper hat sich die geschickte und tänzerische Anwendung der Wasserärmel zur besonderen Wasserärmelkunst entwickelt. Wie das Bild unten zeigt, wirbelt der Darsteller Wang Lu mit den Wasserärmeln, um Maries Gefühle und die Handlung auf eine überzeichnete und anschauliche Weise zum Ausdruck zu bringen. Beim Umgang mit Wasserärmeln geht es auch um eine stilisierte Darstellungsweise: So wird zum Beispiel der Wasserärmel vor das Gesicht gehalten, um es zu verschleiern; auf diese Weise wird Traurigkeit oder Schüchternheit ausgedrückt.

⁴⁹² Der Darsteller Wang Lu trägt die Kleidung des Tambourmajors, der gerade mit Marie flirtet, die als Schaufensterpuppe in blauer Kleidung dasteht. Das Bild stammt von http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017).

Abbildung 29: Der Darsteller als Marie⁴⁹³

4.3.2 Handlung und Darstellung

Büchners *Woyzeck* kann auf einen echten Kriminalfall zurückgeführt werden. Der arbeitslose Friseur und Perückenmacher Johann Christian Woyzeck erstach in Leipzig seine Geliebte aus Eifersucht. Angeregt von diesem Kriminalfall und wahrscheinlich auch von ähnlichen Mordfällen inspiriert, allen voran den Fällen Schmolling und Dieß, hat Büchner dieses Stück geschaffen.⁴⁹⁴ Das Original handelt hauptsächlich davon, dass der arme Protagonist Woyzeck, der am untersten Ende der sozialen Hierarchie steht und permanent unter der Verachtung und dem Missbrauch durch seine Vorgesetzten leiden muss, seine Geliebte Marie tötet. Marie, die Woyzeck als letzte Hoffnung sah, hat eine Affäre mit einem anderen Mann. Woyzeck tötet sie aus Eifersucht, als er von dieser Affäre erfährt. Das Original gibt einen Einblick in die soziale Hierarchie der damaligen Zeit und deckt etliche Ungleichheiten in der Gesellschaft auf. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich die traditionelle chinesische Oper selten mit Gesellschaftsproblemen. Gerade aus diesem Grund war die traditionelle Oper während der Neuen-Kultur-Bewegung scharf kritisiert worden. Nach der Meinung von Lu Xun werde die gesellschaftliche Realität in der traditionellen Oper verzerrt. Durch *Datanyuan* 大團圓 (glückliches Ende) würden die ge-

⁴⁹³ Der Darsteller Wang Lu trägt die Kleidung von Marie und spielt mit den Wasserärmeln. Das Bild stammt von http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017).

⁴⁹⁴ Dem historischen Hintergrund und Quellenbezügen im Kommentar von Henri Poschmann zufolge könnte Büchner diese drei Fälle in Betracht gezogen haben. Alle drei etwa gleichaltrigen Männer, Woyzeck, Schmolling und Dieß, stammten aus der ungebildeten und armen Klasse, hatten handwerkliche Berufe erlernt, als Soldaten gedient sowie ein unstetes Leben unter menschenunwürdigen Bedingungen und am Rande des physischen Ruins geführt. Siehe: Büchner, a. a. O., S. 131-132.

sellschaftlichen Konflikte verdeckt.⁴⁹⁵ In Verbindung mit dem Kern des Dramas *Woyzeck* kann jedoch auch die traditionelle Peking-Oper Gesellschaftskritik üben und das Publikum zum Nachdenken anregen. Im Hinblick auf die Reform und Innovation des traditionellen Musiktheaters ist diese Adaption daher von großer Bedeutung.

Die Handlung der Adaption folgt im Großen und Ganzen der Handlung des Originals. Dies erleichtert es den Zuschauern, die das Stück von Büchner schon kennen, der Geschichte zu folgen. Allerdings sind im Detail notwendige Änderungen vorgenommen worden, da alle Dialoge aus dem Original zu Monologen umgeschrieben wurden. Mimik und Gestik mussten deshalb angepasst werden. Mit Rücksicht auf die Tatsache, dass der Darsteller in dieser Solo-Performance alle Rollen alleine spielen sollte, gestaltet es sich als unvermeidbar, die Figuren des Originals zu reduzieren. Im Original tritt also eine höhere Anzahl an Figuren auf, während in der Adaption nur fünf Figuren, und zwar Woyzeck, der Hauptmann, der Doktor, der Tambourmajor und Marie, beibehalten werden. Diese Figuren sind unentbehrlich, damit die Handlung des adaptierten Stücks um Woyzecks Mord an Marie nach dem Missbrauch durch seine Vorgesetzten und Maries Verrat reibungslos dargestellt werden kann.

Wie oben erwähnt, handelt es sich hier um eine Solo-Performance mit Peking-Oper-Elementen. Die Frage, die sich hier stellt, ist, wie der Darsteller durch seine Darstellung die fünf Figuren alleine verkörpern und dem Publikum die Handlung vermitteln kann. Zur Beantwortung ist es notwendig, auf die spezielle Darstellungskunst verschiedener Rollen in der Peking-Oper hinzuweisen. Jeder Rollentyp hat eine eigene Mimik, Gestik und Singweise, die dabei helfen, die Rollen in der traditionellen Oper differenzieren zu können. Durch die einzigartige Gestalt und Darstellungskunst jeder Rolle gibt es die Möglichkeit, Rollen mehrfach zu besetzen. Die Handlung wird dem Publikum vermittelt, indem der Darsteller durch An- und Umziehen der Kostüme die Rollen in der Reihenfolge Hauptmann, Doktor, Tambourmajor und Marie spielt. Die einzige Ausnahme ist Woyzeck, der unter anderem durch Anziehen der weißen Weste mehrmals auftritt, um die Handlung voranzutreiben. Die Schaufensterpuppen dienen dabei nicht nur der temporären Darstellung der anderen Rollen, sondern auch als Requisiten. Darüber hinaus vollzieht sich der Rollenwechsel durch das Umziehen auf der Bühne. Die Zuschauer können daher leicht nachvollziehen, welche Rolle gerade gespielt wird. Die Illusion einer inszenierten Realität wird dadurch gebrochen. Erwähnenswert ist noch, dass der Darsteller die verschiedenen Rollen fast ausschließlich durch Gestik und Mimik verkörpert, das heißt, dass diese Solo-Performance ihren Schwerpunkt auf die stilisierte Körper-Darstellung legt. Dies bestätigt sich auch darin, dass in dem Stück sehr wenig gesprochen wird. Infolgedessen ist das Theaterstück im Großen und Gan-

⁴⁹⁵ Vgl. Zhuo, a. a. O., S. 62.

zen nicht schwer zu verstehen, ob die Zuschauer die chinesische Sprache kennen oder nicht. Als Beispiel werden einige Szenen ausführlich vorgestellt, die besonders beeindruckend erscheinen.

Szene 1: Doktor und Woyzeck

Der Doktor wird im Stück als die Rolle *Sheng* dargestellt. Im Stück tritt er auf, indem der Darsteller seinen Hut aufsetzt und eine Erbsen-Kette in der Hand hält. Nach seinem Auftreten ändert der erfahrene Darsteller seine vorherige Darstellungsweise. Gangart, Mimik, Blick und Ton sind jetzt angepasst an die Rolle des Doktors. Zynisch und arrogant wirkend spricht er kurz über sich selbst und seine Beziehung zu Woyzeck, der von der auf dem Boden liegenden Weste symbolisiert wird. Durch eine Reihe von flüssigen Bewegungen wird deutlich aufgezeigt, dass der Doktor Woyzeck zwingt, die Erbsen zu essen. Der Darsteller hat den Rollenwechsel vom Doktor zu Woyzeck reibungslos vollbracht, indem er als Doktor gleichzeitig die Erbsen-Kette und seinen Hut in die Höhe wirft, der seine Rolle als Doktor symbolisiert. Mit dem Kopf schlüpft er geschickt in die Erbsen-Kette (Abb. 30), trägt sie um seinen Hals und zieht sich rasch die Weste an, die auf seine Identität als Woyzeck hindeutet. Wie oben im Kontext der Kostüme erwähnt, dient die Erbsen-Kette hier als zentraler Gegenstand der Darstellung. Die Anwendung der Erbsen-Kette ist wohl auf „*Shuaifagong* 甩发功“ (Haarschwenkekunst) in der Peking-Oper zurückzuführen. Wie der Name „Haarschwenkekunst“ verrät, handelt es sich um eine Kunstfertigkeit, bei der lange Haare geschwenkt werden. Diese Kunst wird in der traditionellen chinesischen Oper verwendet, um innere Beunruhigung wie Zorn, Angst, Wahnsinn, Hilflosigkeit oder Verzweiflung zum Ausdruck zu bringen.⁴⁹⁶ Der Darsteller hat die Kunst in diesem Stück ausgezeichnet auf die Erbsen-Kette übertragen, die hier als Haare im Sinne der Haarschwenkekunst dient.

⁴⁹⁶ Vgl. Sun, Shaoen 孙绍恩: *Mantan xiqu shuaifa gongde xunlian yu yunyong* 漫谈戏曲甩发功的训练与运用 [Skizze über die Ausbildung und Anwendung der Shuaifa-Kunst], in: Musiktheaterkunst 戏曲艺术, 1986 (4), S. 68.



Abbildung 30: Der Darsteller als Woyzeck⁴⁹⁷

Im Stück muss Woyzeck die Erbsen-Kette tragen, nachdem er vergeblich Widerstand geleistet hat. Mit dem geschickten minutenlangen Schwenken der Kette um den Hals, die ihn wie eine Fessel nicht loszulassen scheint, drückt der Darsteller Woyzecks Qualen und Verzweiflung aus.

Szene 2: Tambourmajor, Marie und Woyzeck

Die komplexen Beziehungen zwischen Tambourmajor, Marie und Woyzeck zählen zum essenziellen Teil des Stücks, der vor allem aus Maries Affäre mit dem Tambourmajor, Woyzecks Entdeckung dieser intimen Beziehung und folglich seiner schweren Entscheidung für den Mord an Marie besteht. In diesem Prozess spielt ein Paar bestickte Schuhe eine bedeutende Rolle. In der alten Zeit in China standen Schuhe im engen Zusammenhang mit Ehe und Sex. Das Phänomen, dass Schuhe als Sex-Symbol angesehen wurden, könnte man auf die Geburt von *Houji* 后稷, der als Stammvater des Zhou-Volkes und häufig als Gott des Ackerbaus im antiken China bezeichnet wird, zurückführen.⁴⁹⁸ Es wird in *Shiji* 史记 (*Aufzeichnungen des Chronisten*)⁴⁹⁹ aufge-

⁴⁹⁷ Der Darsteller spielt die Rolle Woyzeck, der gezwungenermaßen die Erbsen-Kette tragen muss. http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017).

⁴⁹⁸ Vgl. Ni, Fangliu 倪方六: *Gudai qiongren weihe „jieyi bu jixie“?* 古代穷人为何“借衣不借鞋”? [Warum leihen arme Leute in der alten Zeit keine Schuhe sondern nur Kleidung?], in: Lesenabstract 读书文摘, 2015 (5), S. 28.

zeichnet, dass Houjis Mutter davon schwanger wurde, dass sie auf die Fußspur eines Riesen getreten ist. In der feudalen chinesischen Gesellschaft zählten die Füße der Frauen zu den wichtigsten Körperteilen. Fremde Männer durften die Füße von fremden Frauen nicht sehen. Sogar im Haus trugen Frauen beim Schlafen immer Nachtschuhe. Vor dem Hintergrund dieser Konnotation von Schuhen kommt den bestickten Schuhen von Marie in diesem Stück ebenfalls eine besondere Bedeutung zu. Nachdem der Tambourmajor mit Marie geflirtet hat, zieht er seine Kleidung und Schuhe aus und stattdessen Maries Schuhe an, was auf eine intime körperliche Beziehung zwischen ihm und Marie hindeutet. An ebendiesen Schuhen schöpft Woyzeck den Verdacht, dass Marie in einer Beziehung mit einem anderen Mann stehen könnte. Darauf folgend bestätigt sich Woyzecks Verdacht auf eine grausame Weise. Er sieht nämlich mit eigenen Augen das Zusammensein vom Tambourmajor und Marie – in diesem Moment werden auf der Bühne die zwei Schaufensterpuppen von dem Tambourmajor und Marie plötzlich in hellem Licht erleuchtet. Die Beleuchtung übt eine starke visuelle Wirkung aus und symbolisiert eine große innerliche Erschütterung. Um Woyzecks großen Schock und Ärger auszudrücken, verwendet der Darsteller hier eine stilisierte Gestik. Seine Hand zittert heftig. Auf diese Weise werden dem Publikum seine Gefühle deutlich und direkt vermittelt.

Szene 3: Woyzeck als Clown

Das Ende, das sich aus der Darbietung der Rolle Woyzecks bildet, könnte als spannendster und erschütterndster Moment des ganzen Stücks gelten. Nach langem Zögern und Überlegen ist Woyzeck schließlich an die Grenze des geistigen Zusammenbruchs gekommen. Er macht nun auch Marie für seine Qualen verantwortlich und tötet sie. Daraufhin verfällt er in Wahnsinn und vermittelt dabei einen hilflosen Eindruck. Mühsam und stumpfsinnig erscheinend geht er die Bühne entlang, bis er an einen Tisch kommt. Mit beiden Händen berührt er einen schwarzen Farbstoff auf einem Teller, mit dem er sich langsam und zitternd über das Gesicht streicht. Seine Augen bleiben geschlossen. Der schwarze Farbstoff auf seinen Händen und seinem Gesicht wirkt wie das Blut von Marie. Nach einer kurzen Weile öffnet er seine Augen. Auch seine Mimik, Haltung und Bewegung ändern sich. Er verwandelt sich von der männlichen Rolle *Sheng* in die Rolle des Clowns *Chou*, die durch etwas krumme Beine gekennzeichnet ist. Nachdem er den letzten Halt und seine Würde als Mann verloren hat, ist sein männliches Dasein nicht mehr zu rechtfertigen. Der Rollenwechsel erscheint deshalb passend.

Das Aussehen des Clowns in der Peking-Oper ist durch eine Stehhaltung mit krummen Beinen und eine kleine viereckige Fläche gekennzeichnet, die mit weißer Farbe auf die Nase aufgetragen

⁴⁹⁹ Das *Shiji* 史记 (*Aufzeichnungen des Chronisten*) von Sima Qian aus der frühen Han-Zeit beschreibt die Zeit von den mythologischen Anfängen der Geschichte bis zur frühen Han-Dynastie und umfasst eine ca. 3000-jährige Geschichte. Es gilt als grundlegender Text der chinesischen Zivilisation.

wird. Im adaptierten Stück wird auf diese gewohnte Schminke verzichtet. Stattdessen wird Woyzecks Gesicht mit schwarzem Farbstoff bestrichen, was hinsichtlich des Kontexts und der Verstärkung des theatralen Effekts mit Rücksicht auf die Reaktion der Zuschauer bedeutungsvoller erscheint. Das traditionelle Clown-Image ist ein lustiges und dazu verpflichtet, die Zuschauer zum Lachen zu bringen. Das Image von Woyzeck entspricht diesem traditionellen Bild nicht ganz. Nachdem er seinen letzten Halt verloren hat, wirkt er eher tragisch und erregt deshalb Mitleid, was die Zuschauer dazu anregt, über die Gründe für sein Schicksal nachzudenken. Deshalb soll sein Bild hier, zumindest von seinem Aussehen betrachtet, nicht lustig wirken, weil sonst das Publikum nur ans Lachen denken könnte. Durch subtile Mimik und Gestik kann seine Komik ebenfalls zum Ausdruck gebracht werden. Die Rolle des Clowns in der Peking-Oper erfüllt mehrere Funktionen, die nicht nur eine unterhaltende, sondern auch eine ironische Funktion⁵⁰⁰ einschließen. Diese Funktion lässt sich mit dem veränderten Woyzeck, der Marie bereits erstochen hat, gut verbinden und regt die Zuschauer zum Nachdenken an.

Erwähnenswert ist zudem, dass die Rolle des Clowns sowohl bei deutschen als auch chinesischen Zuschauern auf Resonanz gestoßen ist. Dies liegt vermutlich daran, dass der Clown sowohl in der westlichen als auch in der chinesischen Kultur seit langer Zeit existiert. Die primäre Kunst des Clowns im Westen ist es ebenso wie jene in China, Menschen zu unterhalten und sie zum Lachen zu bringen. Darüber hinaus ist das Phänomen vom bösen Clown, das seit den 1980er-Jahren immer häufiger im Westen auftritt, nicht zu ignorieren. Dieser soziopathische Horror-Clown steht dem gutherzigen Zirkusclown gegenüber und macht ihm Konkurrenz. Paradoxerweise könnte der böse Clown mit seinem grotesk-furchterregenden, blutrünstigen Bild in gewissem Maße eine positive Rolle in der Gesellschaft spielen. Er hat nämlich die Position eines subtilen Gesellschaftskritikers eingenommen, so Lena Sharma, „der als Verfechter des Zufalls auftritt: eines Prinzips, das Hierarchien und Kategorien wie Armut und Reichtum, würdig und unwürdig außer Acht lässt.“⁵⁰¹ Wenn man an die Gestaltung der Figur Woyzeck nach seinem Mord an Marie denkt, spiegelt sich das Bild des bösen Clowns mehr oder weniger in Woyzeck wider. An der Rolle des Clowns lässt sich auch die erfolgreiche kulturelle Hybridisierung erkennen. Es ist anzunehmen, dass dadurch das Ziel eines gemeinsamen Verständnisses zwischen Ost und West erreicht wird.

⁵⁰⁰ Vgl. Liu, Xiaolin 刘晓玲: *Lun xiqu choujue de wutai gongneng* 浅论戏曲丑角的舞台功能 [Diskurse über die bühnischen Funktionen der Clown-Rolle], in: Zeitschrift der Universität Zhongbei 中北大学学报, 2009 (103), S. 66.

⁵⁰¹ Sharma, Lena: Phänomen *Evil Clown*. Der Trickster-Archetyp seit der Postmoderne, in: Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven, hrsg. von Richard Weihe, Bielefeld 2016, S. 241-242.

4.3.3 Überlegungen zur Aufführung

In dieser knapp einstündigen Aufführung lassen sich zahlreiche Anregungen zur interkulturellen Adaption finden. Sowohl in China als auch in Deutschland hat das Stück ein positives Echo erfahren. Dies liegt wohl daran, dass die Regisseurin alle Möglichkeiten genutzt hat, um das Stück aus einer kulturell offenen Perspektive zu inszenieren. In der Adaption wird das deutsche Dramenfragment in eine traditionelle chinesische Oper transformiert, wobei die kulturellen und theatralischen Elemente beider Länder idealerweise miteinander verschmolzen wurden. Auf eine innovative Weise ist das deutsche Stück durch stilisierte Körperbewegungen in Form des Peking-Oper-Experiments vor den Augen der Zuschauer aufgeführt worden. Dadurch wird ein reziproker kultureller Transfer verwirklicht. In diesem Prozess kommt man immer näher an ein gemeinsames Verständnis zwischen dem Osten und dem Westen. Die Regisseurin verzichtet zum Beispiel auf alle Dialoge des Originals, die für ein westliches Drama von essenzieller Bedeutung wären. Weggelassen werden auch östliche Elemente wie starkes Make-up, bemalte Masken und schwer verständliche Symbole, die eigentlich als festgefügte Schemata in der traditionellen chinesischen Oper bedeutende Funktionen erfüllen. Infolgedessen ist das adaptierte Stück auch für Laien nicht schwierig zu verstehen. Der Regisseurin selbst geht es darum, durch ihre Inszenierung das Ziel zu erreichen, eine neue Sprache zwischen West und Ost zu schaffen. Sie erklärt in einem Interview:

„Diese Sprache zwischen West und Ost würde ich wie folgt charakterisieren: der Tradition des Jīngjù (Peking-Oper) verbunden, Wege in die Moderne wagend, den Blick für Neues öffnend, einem jungen chinesischen und europäischen Publikum zugewandt bzw. offen für ein Publikum, dass wie Europäer oder junge Chinesen nicht viel Erfahrung mit Jīngjù hat [...].“⁵⁰²

Nicht nur ausländische Zuschauer, die weder die chinesische Sprache noch die stilisierte Darstellungsweise kennen, sondern auch junge chinesische Zuschauer, die aufgrund des Aufschwungs neuer Medien eigentlich nicht viel Interesse an der traditionellen Oper haben und deswegen auch nicht viel davon wissen, könnten von einem solchen Stück angezogen werden. Das Stück bietet sowohl für die ausländischen Zuschauer eine exotische Atmosphäre als auch eine neuartige und innovative Welt für die jungen chinesischen Zuschauer.

Ein weiterer erfolgreicher Aspekt der interkulturellen Adaption lässt sich an der Musik festmachen. Der Musiker Michael Weilacher versucht durch Schlag- und Effektinstrumente, die Darstellung verschiedener Rollen zu begleiten und nach den Bedürfnissen der Handlung die richtige Stimmung zu schaffen. Hier werden die typisch chinesischen Musikinstrumente der Peking-Oper wie *Jinghu* 京胡 (Peking-Oper-Geige), *Yueqin* 月琴 (Mondgitarre) usw. nicht eingesetzt.

⁵⁰² Das Zitat stammt aus den gesammelten Interview-Fragen zu *Faust*, die die Regisseurin Anna Peschke freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Stattdessen schafft der Perkussionist mit seinen vertrauten Musikinstrumenten eine Musik, die „in furiosen Szenen und intim-leisen Momenten mit schlagender Sinnfälligkeit chinesische Elemente aufnimmt und sie in einen zeitgenössischen westeuropäischen Kontext überträgt“.⁵⁰³

Allerdings ist noch darauf hinzuweisen, dass die Darstellungskunst des Darstellers wegen der mehrfachen Besetzung nicht in allen Rollen hervorragend ist. Im Kontext der Auseinandersetzung mit der Darstellung der Figuren Shen Te und Shui Ta im Stück *Der gute Mensch von Sezuan* wurde bereits erwähnt, dass die mehrfache Besetzung in der traditionellen Oper eine große Herausforderung bedeutet. Der Darsteller des Stücks, Wang Lu, der sich auf die Rolle *Wusheng* 武生 (männliche Rolle mit Kampfkunst) spezialisiert, hat die männlichen Rollen viel besser als die weibliche Rolle Marie verkörpert. Die Szenen, die äußerst starken Eindruck hinterlassen haben, zeichnen sich vor allem durch seine brillante Kampfkunst, zum Beispiel sein geschicktes Spiel mit der Erbsen-Kette, aus. Über die Rollen in der Peking-Oper hat Peschke in einem Interview für eine weitere Inszenierung *Faust*, ebenfalls in Form der Peking-Oper, gesagt:

„But for me, Faust is not a noble man but actually an old man who desires a young girl and by the influence of Mephisto he turns out his negative character. Faust should switch from an old sheng into a young sheng and then into a jing – that was very unusual. A jing actor for example does not perform romances or love scenes, so this was very new to Dake as a jing.“⁵⁰⁴

Aus dem Interview geht hervor, dass sie die Grenze verschiedener Rollen in der Peking-Oper zwar erkennt, aber dennoch versucht, sie zu überschreiten. Dadurch wurde etwas Neues und Innovatives erschaffen. Dabei muss jedoch gelegentlich eine weniger ausgezeichnete Darstellungskunst in Kauf genommen werden.

Resümierend lässt sich sagen, dass die kulturelle Verständigung durch diese interkulturelle Inszenierung vertieft worden ist, indem kulturelle und theatralische Elemente aus China und dem Westen in einem offenen und freien Spielraum hybridisiert worden sind. Diese innovative Bühnenpraxis ist von großer Bedeutung, weil zum einen das deutsche Meisterwerk durch die traditionelle chinesische Oper auf eine kreative Weise belebt wird und zum anderen das westliche Theater als inspirierende Antriebskraft zur Erneuerung des chinesischen Musiktheaters fungiert.

⁵⁰³ Michalzik, a. a. O., S. 23.

⁵⁰⁴ Das Zitat stammt aus den gesammelten Interview-Fragen zu *Faust*, die die Regisseurin Anna Peschke der Autorin der vorliegenden Arbeit freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

4.3.4 E-Mail-Interview mit der Regisseurin Anna Peschke

Interview vom 27.01.2018

L.J.Y.: Warum haben Sie *Woyzeck* als Ihren ersten Theaterversuch in China ausgewählt?

A.P.: Es war eine gemeinsame Entscheidung, von chinesischer Seite bestand ebenfalls Interesse an dem Stoff. *Woyzeck* ist zeitlos, berührend, tragisch, poetisch.

L.J.Y.: Kennen Sie vielleicht die anderen zwei Inszenierungen der deutschen Regisseure Jürgen Flimm und Antje Budde des Stücks *Woyzeck* in China?

A.P.: Nein, kenne ich nicht.

L.J.Y.: Was sollte das Neue und Innovative an dem Stück sein, das bereits zwei Mal durch deutsche Regisseure in China umgesetzt wurde?

A.P.: Wahrscheinlich haben Flimm und Budde Sprechtheater gemacht. Das Neue und Innovative meiner Arbeit war, dass ich dazu Peking-Oper benutzt habe und kein Sprechtheater. Zusätzlich war die Art und Weise, wie ich Peking-Oper-Elemente genutzt habe, sehr neu.

L.J.Y.: Was ist Ihnen bei der Adaption des Stücks *Woyzeck* am schwierigsten gefallen? **A.P.:** Hm. Gute Frage, weiß ich aber gerade keine Antwort.

L.J.Y.: Welche nützlichen Erfahrungen haben Sie bei dieser interkulturellen Inszenierung gemacht?

A.P.: Der *Woyzeck* war meine erste Arbeit mit der Peking-Oper, also war für mich der erste Aspekt, dass ich sehr viel über Peking-Oper gelernt habe, ganz detailliert, welche konkreten Handbewegungen bedeuten was, was sind Regeln der Peking-Oper usw.

L.J.Y.: Wie haben Sie Ihr Fachwissen der westlichen Theaterform auf das Peking-Oper-Experiment übertragen?

A.P.: Kann ich schwer beantworten. Welches Fachwissen? Mein Wissen als Theaterwissenschaftlerin? Mir hat das wissenschaftliche Wissen da wenig genutzt, sondern mein praktisches Wissen und meine Erfahrungen als Regisseurin hat mir weitergeholfen.

L.J.Y.: In China gibt es manche Regisseure, die das traditionelle chinesische Musiktheater als etwas Negatives und Altmodisches kritisieren.

A.P.: Gerade die junge Generation der Chinesen hat diese Meinung. Was schade ist und ich denke, es ist höchste Zeit, da etwas zu tun: Peking-Oper und Moderne verbinden, ge-

genwärtige wichtige gesellschaftliche Fragen auf der Bühne verhandeln und nicht nur alte Themen von unerfüllter Liebe.

L.J.Y.: Was halten Sie von der traditionellen chinesischen Oper?

A.P.: Ich halte sehr viel von der chinesischen Oper, sonst hätte ich ja nicht noch eine große Oper, den „FAUST“, inszeniert (mit der China National Peking opera Company, 2015) und bin gerade wieder in Vorbereitungen für eine neue Arbeit.

L.J.Y.: Werden Sie vielleicht statt der Peking-Oper auch andere lokale Opern wie Kunqu 昆曲 oder Sichuan-Oper 川劇 usw. umsetzen?

A.P.: Kunqu hat für mich nicht so starke Anziehungskraft wie die Peking-Oper, weil hier der Schwerpunkt auf dem Gesang liegt und ich mich aber gerade für die Möglichkeiten der körperlichen Darstellung interessiere, die sich in der Peking-Oper mehr finden lassen. Mich spricht auch das Energische, Lebhaftige der Peking-Oper sehr an. Sichuan-Oper kenne ich zu wenig.

4.4 Zum Stellenwert des Musiktheaters in der chinesischen

Theaterlandschaft

Die bemerkenswerteste Eigenschaft der interkulturellen Adaption in der neuen Zeit mag die Hybridisierung verschiedener Theatertraditionen sein – gleich, ob dies die kreative Integration der chinesischen Opern-Elemente ins Sprechtheater betrifft wie zum Beispiel bei *Die Götter und die gute Frau* und *Woyzecks Körper* oder aber die Transformation der deutschsprachigen Dramen in Opern-Form am Beispiel *Der gute Mensch von Sezuan* im Stil der Sichuan-Oper. Nicht nur die in der Arbeit behandelten original deutschen Theaterstücke, sondern auch viele bekannte Stücke von Shakespeare, Ibsen und O'Neill wurden bereits in der Form einer lokalen chinesischen Oper inszeniert.⁵⁰⁵ Mit anderen Worten ist die Verflechtung der chinesischen und westlichen Theatertraditionen bei der interkulturellen Adaption bereits ein übliches Phänomen. Unter diesem Umstand kommt die Frage auf, warum das traditionelle chinesische Musiktheater bei der Adaption in der neuen Zeit Beachtung und Verwendung findet. Im Großen und Ganzen lässt sich diese Frage mit der komplexen Wechselwirkung des traditionellen Musiktheaters und des Sprechtheaters klären, seitdem das Sprechtheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts in China eingeführt worden ist.

⁵⁰⁵ Vgl. He, a. a. O., 2012, S. 14.

Bereits 1918 wurde die Theaterreform in der Zeitschrift *Neue Jugend* vorgestellt. Dabei wurde die traditionelle Oper heftig kritisiert.⁵⁰⁶ Der Grund, aus dem die traditionelle Oper angeprangert wurde, ist zum großen Teil auf ihre Begrenztheit zurückzuführen: Aufgrund der dreihundertjährigen feudalen diktatorischen Herrschaft der Qing-Dynastie mussten die meisten Literaturwerke Ende des 19. Jahrhunderts großen Abstand von der Realität halten. Die meisten Stücke des Musiktheaters erschienen in ihrem Inhalt trivial und sinnlos. Dies bedeutet vor allem, dass sie die Wirklichkeit der Gesellschaft nicht widerspiegeln.⁵⁰⁷

Lange Zeit über erfüllte das Musiktheater in der chinesischen Gesellschaft vorwiegend eine unterhaltende Funktion. Seine zentralste Eigenschaft bestand in *Xieyi* 写意 (Stilisierte Konzeption). Demnach sollte nicht nur der Inhalt des Theaterstücks, sondern auch die Bühne, die Requisiten und der Darstellungsstil realitätsfern gestaltet sein. Dies führte schließlich dazu, dass das Musiktheater seit dem Umsturz der feudalen Herrschaft der Qing-Regierung von Intellektuellen kritisiert und sogar abgelehnt wurde, weil es die Rolle der Gesellschaftskritik nicht übernehmen konnte – genau diese wurde aber in der damaligen chinesischen Gesellschaft ersehnt. Im Gegensatz dazu wurde die eingeführte neue Theaterform, nämlich das Sprechtheater, hochgeschätzt. Dabei wurde *Xieshi* 写实 (Realismuskonzept) des Sprechtheaters hochgelobt, weil die naturalistischen Stücke, vor allem die Stücke von Ibsen⁵⁰⁸, ohne Vorbehalt Lebenslügen und soziale Probleme enthüllten. In solchen Stücken wurde die Realität wahrhaftig beschrieben, sodass sich die Zuschauer mit den Figuren und Szenen identifizieren konnten. Dieser Umgang mit der Realität hat die chinesischen Theaterkünstler angeregt und sie dazu ermutigt, Stoffe aus dem wirklichen Leben zu sammeln und die Realität ihrer Zeit zu beschreiben.⁵⁰⁹ Während die traditionelle

⁵⁰⁶ Vgl. Fu, Sinian 傅斯年: *Xiju gailiang gemianguan* 戏剧改良各面观 [Zur Theaterreform], in: *Neue Jugend*, Bd. 5, Nr. 4 新青年第五卷第四号, 1918.

⁵⁰⁷ Vgl. Zhou, Anhua 周安华: *Lun Yibusheng yu woguo chuangshi shiqi huaju de lishi lianxi* 论易卜生与我国创始时期话剧的历史联系 [Über die Beziehungen zwischen Ibsen und dem frühen Sprechtheater in China], in: *Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Jiujiang* 九江师专学报, 1986 (3), S. 29.

⁵⁰⁸ Bei der Auseinandersetzung mit der anfänglichen Entwicklung des Sprechtheaters in China ist Ibsen zu nennen, da seine Theaterstücke großen Einfluss auf die chinesische Gesellschaft ausgeübt haben. Der berühmte Theaterwissenschaftler und Pädagoge Yu Shangyuan sieht die Anfangsphase des chinesischen Sprechtheaters im Zusammenhang mit Ibsens Werken. Diese seien feierlich nach China eingeführt worden, was das Anzeichen für das Morgengrauen während der Bewegung der neuen Zivilisation bedeutet habe. Am Anfang des 20. Jahrhunderts hat der Schriftsteller und Intellektuelle Lu Xun, der als Begründer der modernen Literatur in China gilt, Ibsen viel gelobt und seine Theaterstücke empfohlen. Der Dramatiker der Frühlingsweiden-Gesellschaft Lu Jingruo hat elf Theaterstücke von Ibsen ausführlich in Zeitschriften vorgestellt, um Werbung für die Aufführung des Stücks *Nora oder Ein Puppenheim* der Frühlingsweiden-Gesellschaft zu machen. In der einflussreichen revolutionären chinesischen Zeitschrift der 1920er-Jahre *Xinqingnian* 新青年 (*Neue Jugend*) wurde am 15. Juni 1918 *Yibusheng zhuankan* 易卜生专刊 (*Ibsen Sonderausgabe*) veröffentlicht, um demokratische und fortschrittliche Gedanken zu vermitteln. Das war das erste Mal, dass eine Sonderausgabe für einen ausländischen Schriftsteller erschien. Erwähnenswert ist außerdem, dass die Zeitschrift *Neue Jugend* das Theaterstück *Zhongshen dashi* 终身大事 (*Das wichtigste Ereignis im Leben*) im Jahr 1919 publizierte, das vom Stück *Nora oder Ein Puppenheim* stark geprägt war. Dieses Stück gilt als Anfang der gesellschaftskritischen Theaterstücke in China. Außerdem wurde damals eine große Zahl der Theaterstücke von Ibsen in China übersetzt und publiziert. Nach der unvollständigen Statistik wurden innerhalb von zehn Jahren um die Bewegung des vierten Mai seine 14 Theaterstücke ins Chinesische übersetzt. Wissenschaftliche Artikel über Ibsen existieren ebenfalls zahlreich. In fast allen Zeitschriften wurde schwärmerisch über ihn berichtet. Dadurch wurden Ibsen und der von ihm geschaffene klassische weibliche Charakter Nora in China bekannt. Unter den chinesischen Frauen sind sogar viele von Nora inspirierte Typen aufgetreten, die gegen die feudalistische Gesellschaftsordnung kämpften. Siehe: Zhou, a. a. O., S. 28.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 30.

Oper als veraltet und rückständig angegriffen wurde, galt das Sprechtheater als zeitgemäß und fortschrittlich. Damals wurden das Sprechtheater als „*Xinxi* 新戏“ (neues Theater) und die traditionelle Oper als „*Jiuxi* 旧戏“ (altes Theater)⁵¹⁰ bezeichnet. Zwischen diesen beiden Theaterformen wurde eine deutliche Grenze gezogen.⁵¹¹ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass während der Neuen-Kultur-Bewegung die traditionelle Oper, die als negativ dargestellt und deswegen viel kritisiert wurde, dem Sprechtheater, das inzwischen sehr hochgeschätzt und beachtet wurde, antagonistisch gegenübergestellt wurde. Auf die Frage, ob sich die traditionelle Oper an die damalige Gesellschaft anpassen könnte, reagierten die Vertreter der Neuen-Kultur-Bewegung wie Hu Shi und Fu Sinian klar mit der Antwort „nein“.⁵¹² Der Schriftsteller und Vorkämpfer der Neuen-Kultur-Bewegung Qian Xuantong ging davon aus, dass nur das Theater im westlichen Stil als echtes Theater aufgefasst werden kann. Der Umsturz der traditionellen Oper sei folglich notwendig, um das echte Theater in China einzuführen.⁵¹³

Zwischen dem Ende der 1920er-Jahre bis 1949 erhielt die traditionelle Oper nicht mehr nur Kritik. Inzwischen setzten sich Theaterkünstler wie Tian Han und Hong Shen gegen den kulturellen Absolutismus ein. Der Dramatiker Tian Han, der in hohem Maße vom westlichen Theater beeinflusst wurde und gleichzeitig großes Interesse am traditionellen Musiktheater hegte, sprach sich gegen die Konfrontation des traditionellen Musiktheaters mit dem Sprechtheater aus. Seiner Meinung nach sei das Sprechtheater nicht unbedingt neu und die traditionelle Oper müsse nicht für verstaubt gehalten werden. Es sei nicht richtig, den Unterschied zwischen beiden Theaterformen einfach als neu und alt herauszustellen. Wenn die traditionelle Oper, das sogenannte alte Theater, mit der Zeit Schritt halten könne und sich reformieren lasse, würde es bestimmt wieder aufblühen.⁵¹⁴ Eben von dieser Rede angeregt, schlug Hong Sheng 1928 vor, das neue Theater als Sprechtheater zu bezeichnen. Tian Han war davon überzeugt, dass das traditionelle Musiktheater nach dem Erfolg des Antijapanischen Kriegs auf der weltweiten Bühne Erfolg haben

⁵¹⁰ Mit dem Wort „altes Theater“ ist das auf singende Weise vorgetragene traditionelle chinesische Musiktheater gemeint. Um sich vom „neuen Theater“ und später dem „Sprechtheater“ abzugrenzen, wurde das traditionelle chinesische Theater für eine bestimmte Zeit auch als „altes Theater“ bezeichnet. *Wenmingxi* 文明戏 (zivilisiertes Theater) wird auch „neues Theater“ genannt. Damit ist das frühe, unreife Sprechtheater in China gemeint. Am Anfang des 20. Jahrhunderts war „zivilisiertes Theater“ in Shanghai sehr beliebt. Was die Namensgebung dieser neuen Theaterform angeht, schlug der Dramatiker Hong Shen 1928 vor, dass das „neue Theater“ zum „Sprechtheater“ umbenannt werden sollte. Seitdem wird die Bezeichnung „Sprechtheater“ verwendet. Erwähnenswert ist auch, dass nicht Hong Shen die Bezeichnung des Sprechtheaters geprägt hat. Das Wort „Sprechtheater“ kam zum ersten Mal 1922 in der Satzung der Volkskunst-Theaterfachscheule vor, die von Chen Dabei und Pu Boying gegründet wurde. Siehe: Hu, Ningrong 胡宁容: *Shuoshuo „huaaju“ zhege mingcheng – Jianji cong „aimeiju“ dao „huaaju“* 说说“话剧”这个名称——兼及从“爱美剧”到“话剧” [Eine Anmerkung zum Neologismus von „Huaaju“], in: Theater 戏剧, 2007 (1), S. 97-98.

⁵¹¹ Vgl. Fu, a. a. O., 2001, S. 33.

⁵¹² Vgl. An, Kui 安葵: *Ershi shiji zhongguo xiju de xiandaihua yu minzuhua* 二十世纪中国戏剧的现代化与民族化 [Die Modernisierung und Nationalisierung des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert], in: Theaterliteratur 戏剧文学, 2002 (11), S. 4.

⁵¹³ Vgl. ebd.

⁵¹⁴ Vgl. Dong, Jian 董健: *Zhongguo xiju xiandai huade jiannanlicheng* 中国戏剧现代化的艰难历程 [Der schwierige Prozess der Modernisierung des chinesischen Theaters], in: Literaturkritik 文学评论, 1998 (1), S. 30.

würde.⁵¹⁵ Erwähnenswert ist, dass Tian Han durch sein künstlerisches Schaffen der traditionellen Oper, vorwiegend der Peking-Oper, einen literarischen Wert verliehen hat. Das ist von großer Bedeutung, weil zuvor die Peking-Oper großen Wert auf die Darstellungskunst und die Singweise gelegt und der Inhalt daher häufig im Hintergrund gestanden hatte.⁵¹⁶ Was die interkulturelle Adaption anbelangt, ist zu dieser Zeit die Integration der Darstellung der chinesischen Opern gelegentlich zu beobachten, indem Figuren des ausländischen Originals zu Schauspielern des chinesischen Musiktheaters adaptiert werden. Zum Beispiel wird die Figur des Schauspielers im Original *Nachtsyl – Szenen aus der Tiefe* von Maxim Gorki im adaptierten Stück *Yedian 夜店* (*Nachtsyl*) 1944 zum Darsteller von *Kunqu* 昆曲, einer bedeutenden Gattung der chinesischen Oper, umgestaltet, der im zweiten Akt einen Ausschnitt *Kunqu* singt, um der traurigen Stimmung mehr Farbe zu geben.⁵¹⁷

In den ersten Jahren nach der Gründung der Volksrepublik China 1949 haben gewichtige Regisseure wie Hong Shen und Jiao Juyin bereits die Relevanz der Verbindung des Sprechtheaters mit den chinesischen Theatertraditionen hervorgehoben. Bei der Aufführung der historischen Sprechtheaterstücke *Hufu* 虎符 (*Das Tiger-Siegel*) und *Cai Wenji* 蔡文姬⁵¹⁸ von Guo Moruo durch das Ensemble des Volkskunsttheaters Beijing unter der Regie Jiao Juyin 1959 wurden ästhetische Elemente des traditionellen Musiktheaters wie Gesang, stilisierte Gesten und Bewegungen integriert.⁵¹⁹ Jiao bemühte sich, das nationale Theaterkonzept in Verbindung mit der Ästhetik des traditionellen Musiktheaters zu setzen.⁵²⁰ Von der Theorie bis in die Praxis erzielte er große Erfolge und übte einen tiefgreifenden Einfluss auf das chinesische Sprechtheater aus. Leider wurde sein künstlerisches Schaffen mit dem Beginn der Kulturrevolution 1966 gewaltsam beendet. In Bezug auf die Nationalisierung des Sprechtheaters hat der Regisseur Hong Shen 1953 auch darauf hingewiesen, dass die Schauspieler des Sprechtheaters von den hervorragenden Schauspielern des Musiktheaters lernen sollten, damit die weitere Entwicklung eines nationalen Stils der Kunst des Sprechtheaters gefördert werde.⁵²¹ Doch während der Kulturrevolution (1966–1976) führte Jiang Qings Kulturpolitik zum Kompletต์verbot des traditionellen Musiktheaters, an dessen Stelle die revolutionären Musterstücke traten,⁵²² die jedoch auch traditionelle Opern-Elemente entlehnten. Seit der Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik 1978 wird die traditionelle Oper vernünftig und objektiv betrachtet, was den umfassenden und tiefgehenden

⁵¹⁵ Vgl. Dong, Jian 董健: *Tian Han zhuan* 田汉传 [Die Biographie von Tian Han], *Beijing shiyue wenyi chubanshe* 北京十月文艺出版社 1996, S. 553.

⁵¹⁶ Vgl. Dong, a. a. O., 1998, S. 31.

⁵¹⁷ Vgl. Hu, a. a. O., 2014, S. 142-143.

⁵¹⁸ Bei *Cai Wenji* handelt es sich um den Namen einer Person.

⁵¹⁹ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 244.

⁵²⁰ Vgl. Gu, Yuanqing 古远清: *Jiao Juyin: Yi minzu huawei hexin de huaaju lilun* 焦菊隐:以民族化为核心的话剧理论 [Jiao Juyin: Theatertheorie mit der Nationalisierung als Kern], in: Theaterhaus 戏剧之家, 2003(04), S. 30.

⁵²¹ Vgl. Eberstein, a. a. O., S. 246.

⁵²² Vgl. Heymann, Sabine: >>Revolution ist kein Galadiner...<< Xiqu-Künstler und die Kulturrevolution: Interviews mit Zeitzeugen, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 148.

Forschungen der akademischen Kreise zu verdanken ist. Die Anerkennung des ästhetischen Wertes der traditionellen Oper und die Notwendigkeit ihrer Reformen finden beiderseits Beachtung. Die Notwendigkeit zur Reform ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die traditionelle Oper in China angesichts der starken Konkurrenz der neuen Medien keine große Anziehungskraft auf die junge Generation ausübt. Auf langfristige Sicht ist die Aufgabe ernst zu nehmen, die traditionelle Oper mit Rücksicht auf ihren ästhetischen Wert weiter zu reformieren, um dadurch neue Zuschauer zu gewinnen. Dabei bietet die Adaption ausländischer Theaterstücke eine gute Gelegenheit, was der große Publikumserfolg des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* in Form der Sichuan-Oper unter Beweis gestellt hat. Trotz mancher Dispute über die mögliche Zukunft der traditionellen Oper sind sich die meisten Theaterkünstler darüber einig, dass dem ästhetischen Wert des Musiktheaters, und zwar der stilisierten Eigenschaft und formellen Darstellungskunst, große Bedeutung zugeschrieben werden sollte. Die bedeutenden Theaterkünstler in der neuen Zeit, darunter Huang Zuolin, Tian Qinxin, Lin Zhaohua und Sun Huizhu, haben die künstlerischen Gene der traditionellen Oper immer häufiger und erfolgreicher in ihre Theaterstücke integriert. Offensichtlich haben sie den ästhetischen Wert der traditionellen Oper erkannt. Zum Beispiel hat Huang Zuolin das *Xieyi xijuguan* 写意戏剧观 (stilisiertes Theaterkonzept) hervorgebracht. Es hebt die Verbindung der westlichen und chinesischen Theaterform hervor.⁵²³ Auf der Basis der Theorien von Jiao Juyin und Huang Zuolin hat der Regisseur und Theaterpädagoge Xu Xiaozhong (1928–) ein nationales und modernes Theaterkonzept entwickelt, das als *Biaoxian meixue* 表现美学 (expressive Ästhetik) bezeichnet wird. Es kommt hierbei darauf an, auf der Basis des Realismuskonzepts mit symbolischen und stilisierten Mitteln des traditionellen Musiktheaters zu arbeiten.⁵²⁴ Nach der Meinung Lin Zhaohuas könnte die Integration der Opern-Praktiken ins Sprechtheater etwas Kreatives und Dynamisches mit sich bringen. Bei der Inszenierung des experimentellen Stücks *Juedui xin hao* 绝对信号 (*Das Notsignal*) 1982 betonte er, dass sich bei der Bühnenausstattung an der traditionellen chinesischen Oper zu orientieren sei.⁵²⁵ In einem Interview hat er auch deutlich darauf verwiesen, dass die Zukunft des chinesischen Sprechtheaters in der Verbindung mit dem westlichen Theater und der künstlerischen Ästhetik des traditionellen chinesischen Musiktheaters bestehe.⁵²⁶ Da der ästhetische Wert der traditionellen Oper allgemein anerkannt worden ist, ist es nachvollziehbar, dass die einzigartigen Opern-Elemente häufig bei der interkulturellen Adaption Verwendung finden. Zugleich wird die Tatsache beachtet, dass die Auswirkungen der chinesischen Oper im Vergleich zum Sprechtheater, das hauptsächlich in Großstädten beliebt ist, bei Leuten in ländlichen Gebieten und in kleinen

⁵²³ Vgl. Tian, Benxiang 田本相: *Lun Huang Zuolin xiansheng de xieyi xijuguan* 论黄佐临先生的“写意戏剧观” [Zum stilisierten Theaterkonzept von Huang Zuolin], in: Zeitschrift der Universität Nankai 南开学报, 2007 (6), S. 26-27.

⁵²⁴ Vgl. Yang, Yingping 杨迎平: *Lun Xuxiaozhong de „biaoxian meixue“ xijuguan* 论徐晓钟的“表现美学”戏剧观 [Zur Theateranschauung der „expressiven Ästhetik“ von Xu Xiaozhong], in: Zeitschrift der Theorie 理论学刊, 2008(12), S. 45.

⁵²⁵ Vgl. Liu, a. a. O., 2009, S. 121.

⁵²⁶ Ein Interview mit Lin Zhaohua zur künstlerischen Schöpfung URL: <http://news.sohu.com/20151119/n427131110.shtml> (Stand: 12/03/2017).

Städten tiefgreifend sind.⁵²⁷ Mithilfe der breiten Publikumsgrundlage der traditionellen Oper könnte das Sprechtheater noch weiter verbreitet und popularisiert werden. Um den Zustand des chinesischen Sprechtheaters in der Gegenwart zu veranschaulichen, werden im Folgenden zwei Tabellen⁵²⁸ aufgeführt, in denen die Zahl der Aufführungen des Sprechtheaters und deren Besucher von 2012 bis 2016 in China erfasst wird.

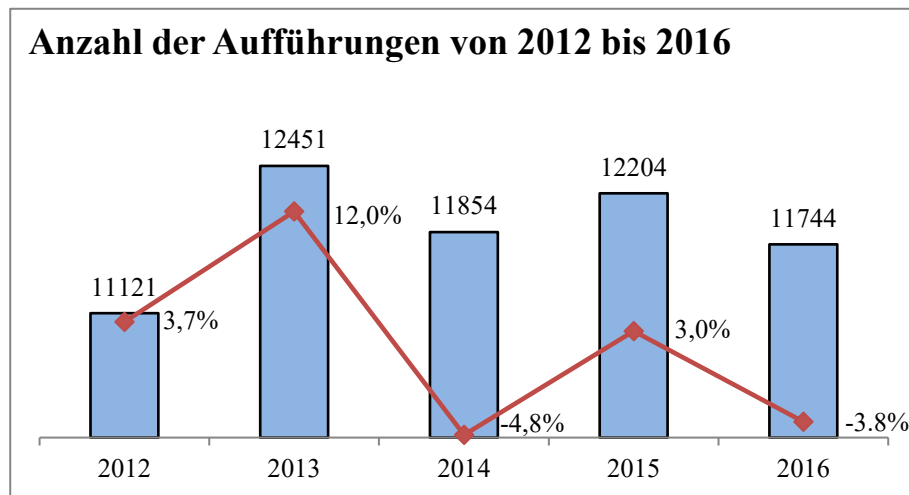


Abbildung 31: Anzahl der Aufführungen von 2012 bis 2016 in China

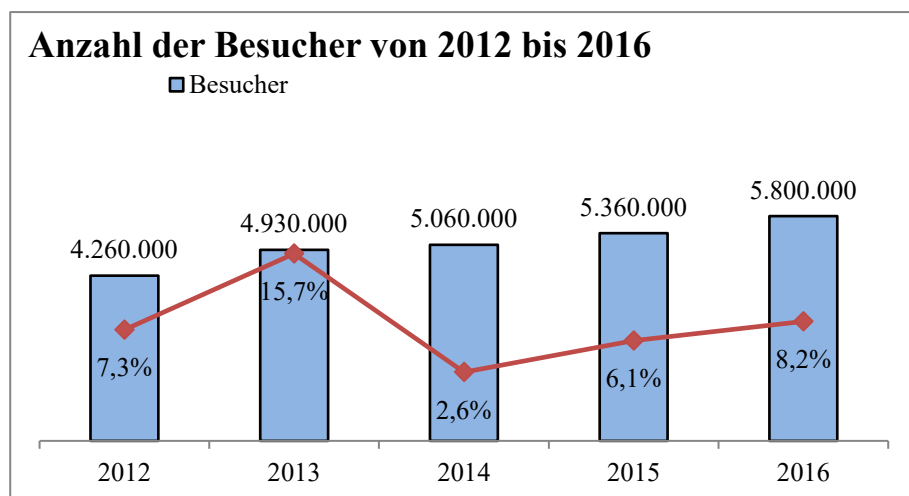


Abbildung 32: Anzahl der Besucher von 2012 bis 2016 in China

Aus der zweiten obenstehenden Tabelle geht hervor, dass die Zahl der Theaterbesucher trotz der steigenden Tendenz im Verhältnis zur chinesischen Bevölkerung von ca. 1,3 Milliarden sehr niedrig ist. Es bleibt somit ein zentrales Ziel, das Sprechtheater weiter zu verbreiten und mehr Menschen dafür zu begeistern.

⁵²⁷ Vgl. Fu, a. a. O., 2001, S. 27.

⁵²⁸ Die Grafiken wurden von der Autorin der vorliegenden Arbeit erstellt. Die statistischen Daten stammen vom Jahresbericht des chinesischen Sprechtheaters 2016 URL: http://www.sohu.com/a/132794772_309168 (Stand: 16/10/2017).

5 Fazit

Die Entwicklung der interkulturellen Adaption ausländischer Literatur verläuft in China keineswegs reibungslos. So hat sie sowohl Höhepunkte als auch Tiefpunkte erfahren. Da sich die vorliegende Arbeit in zwei Phasen, und zwar jene von 1924 bis 1949 und jene von 1949 bis zur Gegenwart, gliedert, werden die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung – den zwei Phasen entsprechend – an dieser Stelle zusammengefasst.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann die interkulturelle Adaption als bedeutendes Mittel zur Entstehung und Entwicklung des Sprechtheaters in China betrachtet werden. Mithilfe der interkulturellen Adaption begann sich das Sprechtheater in China zu etablieren, wobei diese neue Theaterform eine propagandistische Rolle im Kontext des Anti-Feudalismus (am Beispiel *Die Leiden des jungen Werthers*, *Silvester des Mondkalenders* und *Selbstmord aus Liebe*), der Bewegung der linken Kunst (am Beispiel *Bergarbeiter* und *Im Westen nichts Neues*) und des Anti-japanischen Kriegs (am Beispiel *Leg deine Peitsche nieder*, *Lang lebe die Nation* und *Nationaler Krieg*) gespielt hat. Auf Basis der Auseinandersetzung mit den adaptierten Stücken in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist festzustellen, dass die meisten deutschsprachigen Originale bei der Adaption den chinesischen Verhältnissen und Traditionen angepasst wurden. Daraus geht hervor, dass es bei der interkulturellen Adaption in dieser Phase vor allem auf den Transfer deutschsprachiger Materialien in den chinesischen Kontext ankommt, wobei die Zielkultur eine wichtigere Stellung einnimmt. Mit anderen Worten geht es dabei nicht um die Vermittlung der Ausgangskultur und des Originals, sondern vielmehr um dessen Nützlichkeit im chinesischen Kontext. Die Gleichbehandlung und freie Berührung verschiedener Kulturen fanden damals noch keine Beachtung.

Von den 1950er-Jahren bis zum Ende der Kulturrevolution 1976 erlebte die interkulturelle Adaption aus politischen Gründen einen Tiefpunkt. Seit der Durchführung der Reform- und Öffnungspolitik ab 1978 hat sich der kulturelle Austausch zwischen China und dem Ausland zunehmend intensiviert und die interkulturelle Adaption erlebte wieder eine Blüte. Seit dieser Zeit dient die interkulturelle Adaption als effektives Mittel zur Erneuerung des chinesischen Theaters (am Beispiel *Brief einer Unbekannten* und *Der gute Mensch von Sezuan* im Stil der Sichuan-Oper) und zur konstruktiven interkulturellen Kommunikation im „Dritten Raum“ (am Beispiel *Die Götter und die gute Frau* und *Woyzecks Körper*), in dem jede Kultur in ihrer Eigenart respektiert und zur Geltung gebracht werden kann.

Als Ergebnis der Auseinandersetzungen mit den Aufführungen der deutschsprachigen Literaturwerke in der neuen Zeit in China sind im Vergleich mit der Adaption in der früheren Phase neue

Merkmale und Trends festzustellen. Dabei lassen sich vorwiegend vier Schlüsselaspekte festhalten:

1. Hybridisierung verschiedener Theatertraditionen und Kulturen im freien Spielraum
2. Verwendung beider Sprachen, vor allem Chinesisch und Englisch
3. interkulturelle Besetzung
4. Aufführung nicht nur in China, sondern auch im Ausland

Die Untersuchung der vorliegenden Arbeit, in der die Rezeptionsgeschichte deutschsprachiger Literatur im chinesischen Theater dargestellt wurde, könnte für weitere Untersuchungen in Bezug auf den kulturellen Austausch zwischen China und Deutschland (vor allem im Theater), die Rezeption deutschsprachiger Schriftsteller in China (vor allem Goethe, Schiller und Brecht) oder die Entwicklung des chinesischen Theaters (vor allem des Sprechtheaters) nützliche Anhaltspunkte bieten. Trotzdem ist darauf hinzuweisen, dass die aus deutschsprachiger Literatur adaptierten Stücke im Verhältnis zu den aus englischen oder russischen Originalen adaptierten Stücke nur einen kleinen Teil der interkulturellen Adaption in der chinesischen Theatergeschichte ausmachen. Daher könnte die interkulturelle Adaption in China noch in einem größeren komparatistischen Forschungskontext behandelt werden, um einen umfassenderen Einblick zu erlangen.

Abschließend ist darauf hinzuweisen, dass das Sprechtheater dank der interkulturellen Adaption in China schließlich tief verwurzelt ist und auch für die Entwicklung Chinas eine entscheidende Rolle gespielt hat. Nach der Meinung des berühmten Gelehrten und Schriftstellers Yu Qiuyu sei das Sprechtheater der „Vorkämpfer“ der internationalen kulturellen Integration, denn bevor die Öffnung in der chinesischen Gesellschaft und Wirtschaft im wahrsten Sinne des Wortes verwirklicht worden sei, habe das Sprechtheater für die Öffnung schon ausreichende kulturelle Vorbereitungen getroffen.⁵²⁹ Dies deutet zugleich darauf hin, dass der Prozess kultureller Hybridisierung bereits am chinesischen Sprechtheater selbst erkannt werden kann. Nach Abschluss der Auseinandersetzung mit der Adaption deutschsprachiger Literaturwerke in China in der vorliegenden Arbeit lässt sich resümierend feststellen, dass ein „Dritter Raum“ im interkulturellen Theater heute sinnvoll ist, weil gerade dieser Raum einen offenen und freien Platz für einen kulturellen Austausch bietet, damit das Eigene und das Fremde gleichbehandelt und respektiert werden können. In diesem wertvollen „Dritten Raum“ wird eine freie kulturelle Kommunikation im Theater ermöglicht, wobei kreative kulturelle Formen und Konzepte entstehen können. Beim Austausch mit dem Fremden über das Theater vermögen sich Theaterkünstler neue Anregungen und Inspirationen zu verschaffen, die zur Konzeption ihrer eigenen Inszenierungen und zur Bereicherung der Theaterlandschaft beitragen. In China wird vom interkulturellen Theater erwartet,

⁵²⁹ Vgl. Tang, Yuankai 唐元恺: *Zhongguo wutai shangde waiguoxi* 中国舞台上的外国戏 [Die ausländischen Dramen auf der Bühne in China], in: *Beijing Review* 北京周报, 07.05.2007 (27)

dass es dem chinesischen Theater neue Kraft und Energie verleiht. Angesichts der starken Konkurrenz neuer Medien soll das Theater seine einzigartigen Vorteile zur Geltung bringen und mehr Zuschauer ins Theater bringen. Das traditionelle chinesische Musiktheater könnte auf diese Weise überleben, anstatt zur „historischen Dekoration“ zu erstarren, und das Sprechtheater könnte im Prozess der Theaterversuche einen neuen, erfolgversprechenden Weg einschlagen. Nicht zuletzt wird auch erwartet, dass der Theaterraustausch zwischen China und Deutschland weiterhin gefördert werden kann und somit mehr deutschsprachige Literaturwerke auf kreative Weise auf die Bühnen Chinas gelangen.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur in deutscher Sprache

- Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 5. Aufl., 2007
- Büchner, Georg: Woyzeck, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008
- Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther, Essen: Magic Bookworld Verlag 2015
- Goethe, Johann Wolfgang: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Insel Verlag 2009
- Lessing, Gotthold Ephraim: Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück, Frankfurt am Main: Hirschgraben-Verlag 1986
- Schiller, Friedrich: Kabale und Liebe, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999
- Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell, Frankfurt am Main: Cornelsen Hirschgraben 1992
- Schnitzler, Arthur: Sylvesternacht, in: Der grüne Kakadu und andere Dramen, Fischer Taschenbuch Verlag 1982, S. 173-180
- Zweig, Stefan: Brief einer Unbekannten, in: Ausgewählte Novellen, Stockholm: Bermann-Fischer 1946, S. 81-134

2. Primärliteratur in chinesischer Sprache

- Cao, Xuesong 曹雪松: *Shaonian weite zhi fannao juban* 少年维特之烦恼剧本 [Das Theaterstück *Die Leiden des jungen Werthers*], *Shanghai Taidong shuju* 上海泰东图书局 1928
- Chen, Baichen/Song, Zhidi 陈白尘/宋之的: *Minzu wansui* 民族万岁 [Lang lebe die Nation], *Shanghai zazhi gongsi* 上海杂志公司 1938
- Chen, Liting 陈鲤庭: *Fangxia nide bianzi* 放下你的鞭子 [Leg deine Peitsche nieder], in: Theaterstücke 剧本, 2015 (10), S. 53-57
- Du, Yingtao 杜颖陶: *Chuxi* 除夕 [Silvester des Mondkalenders], in: Monatszeitschrift der Dramaturgie 剧学月刊, 1932 (8)
- Dong, Jian (Hrsg.) 董健(编): *Zhongguo xiandai xiju zongmu tiyao* 中国现代戏剧总目提要 [Inhaltsangabe zur Bibliographie des modernen Theaters in China], *Nanjing daxue chubanshe* 南京大学出版社, 2003

- Dong, Jian/Lu, Wei (Hrsg.) 董健/陆炜(编): 中国当代戏剧总目提要 [Inhaltsangabe zur Bibliographie des zeitgenössischen Theaters in China], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 2013
- Gu, Zhongyi 顾仲彝: *Xunqin* 殉情 [Selbstmord aus Liebe], *Guangming shuju* 光明书局 1940
- Jia, Zhifang/Yu, Yuangui (Hrsg.) 贾植芳/俞元桂 (编): *Zhongguo xiandai wenxue zongshumu* 中国现代文学总书目 [Bibliographie der modernen chinesischen Literatur], *Fujian jiaoyu chubanshe* 福建教育出版社 1993
- Li, Shusi 李束丝: *Yingxiong ernü* 英雄儿女 [Heldenhafte Söhne und Töchter], *Chengdu yiqun chubanshe* 成都益群出版社 1942
- Liu, Shaocong/Wu, Xiaofei 刘少匆/吴晓飞: *Sichuan Haoren* 四川好人 [Der gute Mensch von Sichuan], in: Sichuan-Oper-Sammelband zum Gedenken an das 30. Jubiläum der Reform und Öffnung 纪念改革开放三十周年四川戏剧选, hrsg. von Zheng Xiaoxing und Zhu Danfeng, *Sichuan jituan chubanshe* 四川出版集团 2009, S. 124-154
- Xiang, Peiliang 向培良: *Minzu zhan* 民族战 [Nationaler Krieg], *Huazhong tushu gongsi* 华中图书公司 1939
- Xiju* 戏剧 [Theater], Beijing 1994-2017
- Xiju yishu* 戏剧艺术 [Theaterkunst], Shanghai 1978-2017
- Zhongguo xiju* 中国戏剧 [Chinesisches Theater], Beijing 1954-2017

3. Sekundärliteratur in europäischen Sprachen

- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, übersetzt von Michael Schiffmann und Jürgen Feudl, Tübingen 2000
- Bhabha, Homi K.: The Location of Culture, London 2008
- Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, hrsg. von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien 2012
- Brenzel, Stefanie: Theatrical Adaptations of Shakespeare in Canada in the Early Twentieth Century, Bielefeld 2017
- Budde, Antje: Kulturhistorische Bedingungen, Begriff, Geschichte, Institution und Praxis des Experimentellen Theaters in der VR China, Berlin 1999 (Diss.)
- Babka, Anna: Prozesse der (subversiven) *crossidentification*. Parodistische Performanz bei Judith Butler-koloniale *mimicry* bei Homi Bhabha, in: Theorietheorie. Wider die Theoriemüdigkeit in den Geisteswissenschaften, hrsg. von Mario Grizelj und Oliver Jahraus, Paderborn: Fink 2011

- Cowen, Tyler: *Creative Destruction: How Globalization is Changing the World's Cultures*, Princeton Univ. Press 2002
- Ding, Yangzhong: On the insatiable Appetite and Longevity of Theatre, in: *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte etc., Tübingen 1990, S. 169-177
- Eberstein, Bernd: *Das chinesische Theater im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983
- Fischer-Lichte, Erika: Theatre, Own and Foreign. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre, in: *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte etc., Tübingen 1990, S. 11-19
- Fischer-Lichte, Erika: *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen 1999
- Földes, Csaba: Black Box 'Interkulturalität'. Die unbekannte Bekannte (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache Rückblick, Kontexte und Ausblicke, in: *Wirkendes Wort* 59, 2009 (3), S. 503-525
- Gissenwehler, Michael: Das 20. Theaterjahrhundert in China, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Berlin: Alexander Verlag 2017, S. 78-99
- Hinck, Walter: *Goethe – Mann des Theaters*, Göttingen 1982
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2006
- Hladek, Marcus: Experimentelle Peking-Oper, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21.11.2012
- Heymann, Sabine: >>Revolution ist kein Galadiner...<< Xiqu-Künstler und die Kulturrevolution: Interviews mit Zeitzeugen, in: *Zeitgenössisches Theater in China*, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 144-165
- Joachimsthaler, Jürgen: Unterscheiden und Vergleichen. Komparatistik oder Was ist ein kultureller Unterschied? In: *Kulturwissenschaft[en]. Konzepte verschiedener Disziplinen*, hrsg. von Jürgen Joachimsthaler und Eugen Kotte, München 2010, S. 79-101
- Kroeber, A. L./Kluckhohn, Clyde: *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, New York 1963
- Law, Miu Lan: *Zu einer Ästhetik des Hybriden: Eine Geschichte der Verflechtung von deutschen Theaterkünstlern mit chinesischer Theaterkultur im frühen 21. Jahrhundert*, Berlin 2011 (Diss.)
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 2008

- Liang, Yong: Harmonie und Interkulturalität – Neue Diskurse über ein altetabliertes Konzept in China, in: Interkulturelle Kommunikation Deutsch-Chinesisch. Kolloquium zu Ehren von Siegfried Grosse, 25.11.-27.11.2004, hrsg. von Zhu Jianhua, Hans-R. Fluck und Rudolf Hoberg, Shanghai 2006, S. 33-45
- Lefevere, Andre/Bassnet, Susan: Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights. The 'Cultural Turn' in Translation Studies, in: Translation, History and Culture, hrsg. von Andre Lefevere und Susan Bassnet, London 1990, S. 1-14
- Lin, Kuan-wu: Westlicher Geist im östlichen Körper? >Medea< im interkulturellen Theater Chinas und Taiwans: zur Universalisierung der griechischen Antike, Bielefeld 2010 (Diss.)
- Li, Yinan: Eine Zelebration der >>Menschlichkeit<<. Jürgen Flimms Inszenierung des *Woyzeck* am Volkskunsttheater Beijing, in: Zeitgenössisches Theater in China, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 320-333
- Li, Yinan: Die Struktur der heutigen chinesischen Theaterlandschaft, in: Zeitgenössisches Theater in China, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin 2017, S. 192-195
- Mecklenburg, Norbert: Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft, München 2008
- Mittler, Barbara: Musik und Macht. Die Kulturrevolution und der chinesische Diskurs um den 'nationalen Stil', in: Musik in Diktaturen des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Michaela G. Grochulsky, Oliver Kautny und Helmke Jan Keden, Mainz 2006, S. 277-302
- Müller-Jacquier, Bernd: 'Cross-cultural' versus Interkulturelle Kommunikation. Methodische Probleme der Beschreibung von Inter-Aktion, in: Konzepte der Interkulturellen Kommunikation. Theorieansätze und Praxisbezüge in interdisziplinärer Perspektive, hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink, St. Ingbert: Röhrig 2004, S. 69-113
- Michalzik, Stefan: Ein Kosmos für sich, in: Frankfurter Rundschau vom 12.11.2012
- N.N.: „Hybridität“, in: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, S. 260-261
- Pavis, Patrice: Theatre at the Crossroads of Culture, London 1996
- Pavis, Patrice: The Intercultural Performance Reader, London 1996
- Regus, Christine: Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Ästhetik, Politik, Postkolonialismus, Bielefeld 2009

- Scheiffele, Eberhard: Affinität und Aufhebung. Zum Problem der Voraussetzungen interkulturellen Verstehens, in: Das Fremde und das Eigene. Prolegomena zu einer interkulturellen Germanistik, hrsg.von Wierlach Alios, München 1994, S. 29-46
- Schechner, Richard: The End of Humanism. Writings on Performance, New York 1982
- Schlenker, Wolfram: Is there a „Chinese“ Brecht? Problems of Brechts Reception in China – from *Mother Courage* to *Mack the Knife*, Modern Drama. Vol. 42 Issue 2. 1999, S. 253-268
- Sharma, Lena: Phänomen *Evil Clown*. Der Trickster-Archetyp seit der Postmoderne, in: Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven, hrsg. von Richard Weihe, Bielefeld 2016, S. 241-264
- Tao, Qingmei: Experimentelles Theater in China, in: Zeitgenössisches Theater in China, hrsg. von Cao Kefei, Sabine Heymann und Christoph Lepschy, Alexander Verlag Berlin, S. 196-211
- Tsui, Chiann Karen: Brecht's *Guter Mensch in Sichuan*: Recontextualizing China, in: The German Quarterly, Summer 2015, Vol. 88 Issue 3, S. 355-377
- Venuti, Lawrence: The Translator's Invisibility. A History of Translation, Oxon 1995
- Wittel, Andreas: Belegschaftskultur im Schatten der Firmenideologie. Eine ethnographische Fallstudie, Berlin 1997
- Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung, in: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainzer Universitätsgespräche 1998, S. 45-72
- Wierlacher, Alois: Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Leitbegriffs interkultureller Literaturwissenschaft, in: Interpretation 2000. Positionen und Kontroversen. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst Steinmetz, hrsg. von Henk de Berg und Matthias Prangel, Heidelberg 1999, S. 155-181.
- Wierlacher, Alois: Interkulturelle Germanistik, in: Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainzer Universitätsgespräche 1998, S. 145-172
- Wilss, Wolfram: Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden. Stuttgart 1977
- Young, Robert J. C.: Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race, London 1995

4. Sekundärliteratur in chinesischer Sprache

- An, Kui 安葵: *Ershi shiji zhongguo xiju de xiandaihua yu minzuhua* 二十世纪中国戏剧的现代化与民族化 [Die Modernisierung und Nationalisierung des chinesischen Theaters im 20. Jahrhundert], in: Theaterliteratur 戏剧文学, 2002 (11), S.4-10

- Bian, Zhilin 卞之琳: *Bulai xite xiju yingxiangji* 布莱希特戏剧印象记 [Der Eindruck von Brechts Theater], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1980
- Bu, Zhongkang (Hrsg.) 卜仲康(编): *Chen Baichen zhuanji* 陈白尘专集 [Chen Baichen Sammlung], *Jiangsu renmin chubanshe* 江苏人民出版社 1983
- Bao, Qianming 鲍黔明: *Zhongguo shide bulai xite xiju wutai shiyan* 中国式的布莱希特戏剧舞台实验 [Experimentelle Inszenierung der Theaterstücke von Brecht im chinesischen Stil], in: *Theaterzeitschrift 戏剧报*, 1985 (6), S. 18-19
- Cao, Leiyu 曹雷雨: *Bulai xite de xushi lilun zai sikao - Jianlun sitan nisi lafu siji tixi dui yanju yishu fazhan de yiyi* 布莱希特的叙事理论再思考—兼论斯坦尼斯拉夫斯基体系对演剧艺术发展的意义 [Reflexionen über episches Theater von Brecht - Auseinandersetzung mit Bedeutungen des Stanislawski-Systems für die Entwicklung der Darstellungskunst], in: *Ausländische Literatur 外国文学*, 2007 (3), S. 89-96
- Chao, Shunbao 巢顺宝: *Shoudu xijujie shengzan chuanju Sichuan haoren* 首都戏剧界盛赞川剧《四川好人》 [Der Theaterkreis der Hauptstadt schätzt die Sichuan-Oper *Der gute Mensch von Sichuan* hoch], in: *Theaterzeitschrift 戏剧报*, 1987 (11), S. 42
- Chen, Huan 陈欢: *Zhongguo xiju fazhan zhongde xiao chaqu - Xianfeng huaju* 中国话剧发展中的小插曲-先锋话剧 [Das Zwischenspiel in der Entwicklung des chinesischen Sprechtheaters – Das Avantgarde-Theater], in: *Volkskunst 大众文艺*, 2009, S. 136
- Chen, Chun (Hrsg.) 陈惇主编: *Xifang wenxueshi* 西方文学史 [Die westliche Literaturgeschichte], *Sichuan renmin chubanshe* 四川人民出版社 2003
- Chen, Xi 陈曦: *Huaju yuyan de lanshang yu chengshu* 话剧语言的滥觞与成熟 [Anfang und Reife der Sprache des Sprechtheaters], *Beijing tuanjie chubanshe* 北京团结出版社 2013
- Ding, Yanzhao 丁言昭: „*Fangxia nide bianzi*“. *Dansheng, liuchuan he yanbian* <<放下你的鞭子>> 诞生流传和演变 [„Leg deine Peitsche nieder“. Entstehung, Verbreitung und Transformation], in: *Shanghai Theater 上海戏剧*, 1986 (2), S. 30-31
- Ding, Yangzhong 丁扬忠: *Bulai xite he tade sichuan haoren* 布莱希特和他的《四川好人》 [Brecht und sein Stück *Der gute Mensch von Sezuan*], in: *Theater und Film 戏剧与电影*, 1980 (4)
- Ding, Yangzhong 丁扬忠: *Jiejian yu chuangxin - Xiandai chuanju Haonüren·Huainüren yu bushi Sichuan Haoren de bijiao ji qita* 借鉴与创新-现代川剧《好女人·坏女人》与布氏《四川好人》的比较及其它 [Adaption und Innovation – Vergleich der modernen Sichuan-Oper *Die gute Frau/Die böse Frau* mit dem Stück von Brecht *Der gute Mensch von Sezuan*], in: *Chinesisches Theater 中国戏剧*, 2002 (09), S. 30-33
- Ding, Luonan 丁罗男: „*Houxin*“ *shiqi he xiaojuchang xiju* “后新时期”和小剧场戏剧 [Post-Neue-Zeit und das Kleine Theater], in: *Theaterkunst 戏剧艺术*, 1999 (1), S. 8-17

- Ding, Min 丁敏: *Xile zai zhongguo* 席勒在中国: 1840–2008 [Schiller in China: 1840–2008], Shanghai 2009 (Diss.)
- Dong, Jian 董健: *Tian Han zhuan* 田汉传 [Die Biographie von Tian Han], *Beijing shiyue wenyi chubanshe* 北京十月文艺出版社 1996
- Dong, Jian 董健: *Zhongguo xiju xiandai huade jiannanlicheng* 中国戏剧现代化的艰难历程 [Der schwierige Prozess der Modernisierung des chinesischen Theaters], in: *Literaturkritik* 文学评论, 1998 (1), S. 28-38
- Dong, Jian 董健: *Guanyu zhongguo dangdai xiju shide jige wenti* 关于中国当代戏剧史的几个问题 [Einige Fragen zur gegenwärtigen chinesischen Theatergeschichte], in: *Moderne chinesische literarische Untersuchung* 中国现代文学论丛, 2006 (1), S. 1-17
- Drunkdoddy (Pseudonym): *Dang deguo xiju yushang jingju wusheng – Yige rende woyi caike* 当德国戏剧遇上京剧武生 – 一个人的《沃伊采克》 [Wenn das deutsche Theater dem Darsteller der Peking-Oper mit Kampfkunst begegnet – *Woyzeck* in Solo], in: *City Zine* 城市画报, 2014 (344/345), S. 181
- Fu, Jin 傅谨: *Ershi shiji zhongguo xiju shide duixiang yu fangfa* 20 世纪中国戏剧史的对象与方法 [Der Gegenstand und die Herangehensweise der chinesischen Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts], in: *Theaterkunst* 戏剧艺术, 2001 (3), S. 24-36
- Fu, Sinian 傅斯年: *Xiju gailiang gemianguan* 戏剧改良各面观 [Zur Theaterreform], in: *Neue Jugend*, Bd. 5, Nr. 4 新青年第五卷第四号, 1918
- Gu, Delong 顾德隆: *Xiangshu youpi* 相鼠有皮 [Auch eine Maus hat Fell], *Shanghai shangwu yinshuguan* 上海商务印书馆 1925
- Gu, Yuanqing 古远清: *Jiao Juyin: Yi minzu huawei hexin de huaaju lilun* 焦菊隐: 以民族化为核心的话剧理论 [Jiao Juyin: Theatertheorie mit der Nationalisierung als Kern], in: *Theaterhaus* 戏剧之家, 2003(04), S. 30-32
- Gu, Wenxun 顾文勋: *Jiushi nianlai wenmingxi yanjiu shuping* 九十年来文明戏研究述评 [Zusammenfassung der Forschung zum zivilisierten Theater in den letzten neunzig Jahren], in: *Theater* 戏剧, 2005 (2), S. 35-45
- Guan, Jie 关捷: *Zhongguo huaaju yu dianying de zuihou yuanlao – Chen Liting* 中国话剧与电影的最后元老—陈鲤庭 [Der letzte Veteran des chinesischen Sprechtheaters und Films – Chen Liting], in: *Chinesisches Theater* 中国戏剧, 2002 (6), S. 52-55
- Guo, Yanli 郭延礼: *Zhongguo jindai fanyi shulue jianlun wenxue fanyi chidao de yuanyin* 中国近代翻译述略兼论文学翻译迟到的原因 [Zur Übersetzung im modernen China und zum Grund für die späte Ankunft der literarischen Übersetzung], in: *Zeitschrift der Universität Yantai* 烟台大学学报, 1998 (1), S. 70-76

- Guo, Yanli 郭延礼: *Zhongguo jindai fanyi wenxue fanyi gailun* 中国近代翻译文学翻译概论 [Zur literarischen Übersetzung im modernen China], *Hubei jiaoyu chubanshe* 湖北教育出版社 1998
- He, Ping/Chen, Guoben 何平/陈国贲: *Quanqiu hua shidai wenhua yanjiu ruogan xingainian jianxi* 全球化时代文化研究若干新概念简析 [Zu neuen Begriffen der kulturellen Forschung im Zeitalter der Globalisierung], in: *Shandong Sozialwissenschaft* 山东社会科学, 2005 (10), S. 23-28
- He, Chengzhou 何成洲: *Quanqiu hua yu kuawenhua xiju* 全球化与跨文化戏剧 [Globalisierung und interkulturelles Theater], *Nanjing daxue chubanshe* 南京大学出版社 2012
- He, Mingmin 何明敏: *Meng Jinghui xiju fengge lun* 孟京辉戏剧风格论 [Zum Theaterstil von Meng Jinghui], in: *Theaterliteratur* 戏剧文学, 2014 (7), S. 39-48
- Hu, Bin 胡斌: *Zhongxifang wenhua zai xiju zhong pengzhuang yu jiaohui – Zhongguo xiandai xiju de kuawenhua gaibian* 中西方文化在戏剧中碰撞与交融 – 中国现代戏剧的跨文化改编 [Zusammenstoß und Vermischung der chinesischen und westlichen Kultur – Zur interkulturellen Adaption des chinesischen modernen Theaters], Nanjing 2014 (Diss.)
- Hu, Bin 胡斌: *Li Jianwu kuawenhua xiju gaibian de minzu tese* 李健吾跨文化戏剧改编的民族特色 [Die nationalen Eigenschaften der interkulturellen Adaption von Li Jianwu], in: *Zeitschrift der Universität Nantong* 南通大学学报, 2015 (6), S. 60-65
- Hu, Bin/Hu, Shuying 胡斌/胡淑英: *Gaiyi gaibian mofang – Xiandai kuawenhua xiju xiezu de sanzong xingtai* 改译 改编 模仿——现代跨文化戏剧写作的三种形态 [Um-Übersetzung Adaption Imitation – Drei Schreibformen des modernen interkulturellen Theaters], in: *Schreiben für Film und Fernsehen* 影视剧写作, 2013 (21), S. 25-29
- Hu, Xingliang 胡星亮: *Lun „wenge“ xiju guannian yu wailai yingxiang* 论“文革”戏剧观念与外来影响 [Zur Theateranschauung und zum fremden Einfluss während der Kulturrevolution], in: *Kunstdiskurs* 文艺争鸣, 2004 (4), S. 52-58
- Hu, Ningrong 胡宁容: *Shuoshuo „huaju“ zhege mingcheng – Jianji cong „aimeiju“ dao „huaju“* 说说“话剧”这个名称——兼及从“爱美剧”到“话剧” [Eine Anmerkung zum Neologismus von „Huaju“], in: *Theater* 戏剧, 2007 (1), S. 97-99
- Huang, Zuolin 黄佐临: *Deguo xiju yishujia Bulai xite – zai shanghai renmin yishu juyuan paiyan >>Danda mama yu tade haizimen<< qiande jianghua* 德国戏剧艺术家布莱希特 – 在上海人民艺术剧院排演 <<胆大妈妈与她的孩子们>>前的讲话 [Der deutsche Theaterkünstler Brecht – Rede vor der Probe des Stücks *Mutter Courage und ihre Kinder* im Volkskunsttheater Shanghai], in: *Theateruntersuchung* 戏剧研究, 1959 (6)

- Huang, Zuolin 黄佐临: *Xide fangwen jianwen* 西德访问见闻 [Erfahrungen und Kenntnisse während des Besuchs in Westdeutschland], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 1980 (03), S. 47-54
- Huang, Zuolin 黄佐临: *Woyu xieyi xijuguan* 我与写意戏剧观 [Die stilisierte Theateranschauung und ich], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1990
- Huang, Shizhi 黄世智: *Shiyan xiju yu zhongguo xiandai xiju chuantong* 实验戏剧与中国现代戏剧传统 [Experimentelles Theater und die Traditionen des chinesischen modernen Theaters], in: Zeitschrift der Berufs-und Fachhochschule Sichuan 四川职业技术学院学报, 2007 (1), S. 30-32
- Huang, Yi/Wei, Maoping 黄艺/卫茂平: *Gede zai zhongguo* 歌德在中国 [Goethe in China], in: Wenbei: Vergleichende Literatur und Kultur 文贝: 比较文学与比较文化, 2013 (Z1)
- Hong, Shen 洪深: *Shaonainai de shanzi* 少奶奶的扇子 [Der Fächer der jungen Madame] (Vorwort), in: Sammlung der Theaterstücke (Episode 1) 剧本汇刊 (第一集), *Shangwu yinshuguan* 商务印书馆 1925
- Ju, Ren 居仁: *Renzhichu·Guanhougan* 人之初·观后感 [Überlegungen zum Stück *Renzhichu*], in: Theater Zeitschrift Bd. 3, Nr.1 戏剧杂志第三卷, 1939
- Ke, Ling 柯灵: *Li Jianwu juzuo xuan* 李健吾剧作选 [Auswahl der Theaterstücke von Li Jianwu], *Zhongguo xiju chubanshe* 中国戏剧出版社 1982
- Ke, Zunke 柯遵科: *Jialilue de kexue chuanbo yanjiu* 《伽利略传》的科学传播研究 [Zur Forschung der wissenschaftlichen Verbreitung des Stücks *Leben des Galilai*], in: Wissenschaft und Kultur Rezension 科学文化评论, 2005 (6), S. 41-54.
- Kong, Fanhong 孔凡洪: *Qianxi rujia sixiang de hexing linian – Zhongyong* 浅析儒家思想的心理念-中庸 [Analyse des Kernkonzepts des Konfuzianismus – Mitte und Maß], in: Rezension der Sozialwissenschaften 社科纵横, 2009 (25), S. 167
- Laihu, Hong 濑户宏: *Zailun chunliushe zai zhongguo xiju shishang de weizhi – Jiantan zhongguo huaqu de kaiduan shifou wei chunliushe* 再论春柳社在中国戏剧史上的位置——兼谈中国话剧的开端是否为春柳社 [Zur Stellung der Frühlingsweidengesellschaft in der Geschichte des chinesischen Theaters – Zur Frage, ob der Anfang des chinesischen Sprechtheaters die Frühlingsweidengesellschaft ist], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2014 (03), S. 57-64
- Li, Nanqiu (Hrsg.) 黎难秋 (编): *Zhongguo kexue fanyi shiliao* 中国科学翻译史料 [Chinesische wissenschaftliche Materialien über die Übersetzungsgeschichte], *Zhongguo kexue jishu daxue chubanshe* 中国科学技术大学出版社 1996
- Liao, Ben 廖奔: *Zhongxi jiaohui – Bainian xiju huiwang* 中西交汇 – 百年戏剧回望 [Begegnung von China und dem Westen – Rückblick auf das Theater in den letzten 100 Jahren], in: Theater 戏剧, 1998 (02), S. 108-125

- Ling, He 凌鹤: *Huiyi wushi nianqian de shanghai yishu jushe* 回忆五十年前的上海艺术剧社 [Erinnerung an die Shanghai Kunst-Theatergruppe vor 50 Jahren], in: Shanghai Theater 上海戏剧, 1980 (3), S. 2-5
- Liu, Yinuo 刘一诺: *Huangse zai zhongguo fuzhuang zhongde wenhua yiwei tanxi* 黄色在中国服装中的文化意义及地位探析 [Die kulturelle Konnotation und die Untersuchung der gelben Farbe im chinesischen Kostüm], in: Kunst und Design 艺术与设计, 2015 (06), S. 101-102
- Li, Gang 李刚: *Dui zhongguo zongjiao jiqi jiji shehui gongneng de zhengmian renshi* 对中国宗教及其积极社会功能的正面认识 [Positives Verständnis der chinesischen Religion und ihrer positiven sozialen Funktionen], in: Religion und Kultur der Welt 世界宗教文化, 2011 (5), S. 1-6
- Li, Jianwu 李健吾: *Sahuang shijia* 撒谎世家 [Familie Lügner], *Shanghai wenhua shenghuo chubanshe* 上海文化生活出版社 1940
- Liu, Zengjie (Hrsg.) 刘增杰 (编): *Shi Tuo yanjiu ziliao* 师陀研究资料 [Shi Tuo Untersuchungsmaterialien], *Beijing chubanshe* 北京出版社 1984
- Liao, Qunjing 廖全京: *Jiefang zhanzheng shiqi de huaaju huodong* 解放战争时期的话剧活动 [Über die Aufführungen des Sprechtheaters während des Bürgerkriegs in China], in: Sichuan Theater 四川戏剧, 2015, S. 22-28
- Liu, Bannong 刘半农: *Fuwang jingxuan shu* 复王敬轩书 [Brief an Wang Jingxuan], in: Neue Jugend 新青年, Bd. 4, Nr. 3, 1918
- Liu, Xin 刘欣: *Lun Guzhongyi de gaiyiju* 论顾仲彝的改译剧 [Zu Adaptionstheaterstücken von Gu Zhongyi], in: Zeitschrift des Kunstinstituts Yunnan 云南艺术学院学报, 2010 (2), S. 63-66
- Liu, Ping 刘平: *Xinshiqi huaaju sanshi niande tansuo yu fazhan* 新时期话剧三十年的探索与发展 [Zur dreißig-jährigen Forschung und Entwicklung des Sprechtheaters in der neuen Zeit], in: Literarische Rezension 文学评论, 2009 (3), S. 120-126
- Liu, Xiaolin 刘晓玲: *Lun xiqu choujue de wutai gongneng* 浅论戏曲丑角的舞台功能 [Diskurse über die bühnischen Funktionen der Clown-Rolle], in: Zeitschrift der Universität Zhongbei 中北大学学报, 2009 (103), S. 65-70
- Lu, Xiaojuan 鲁晓娟: *Zhongguoshi beiju „datuanyuan jieju“ de yiwei zhuixun* 中国式悲剧“大团圆”结局的意义追寻 [Forschung nach dem Sinn des glücklichen Endes in der chinesischen Tragödie], in: Literaturwelt/Literaturkritik 文学界•文学评论, 2010, S. 61-62
- Lu, Yinhua 陆颖华: *Xinshiqi huaaju sange jieduan* 新时期话剧三个阶段 [Drei Phasen des Sprechtheaters in der neuen Zeit], in: Literatur- und Kunstwissenschaft 文艺研究, 1988 (6), S. 172

- Lü, Xiaoping 吕效平: *Lian'ai de xiniu haishi Shenxian yu haoniuren* 《恋爱的犀牛》还是《神仙与好女人》 [*Nashornliebe oder Die Götter und die gute Frau*], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2004 (3), S. 85-88
- Luxian minbao* 泸县民报 [Volkszeitung vom Kreis Lu] vom 3. Juli 1938
- Ming, Hui 明悔: *Yu chuangzao xinju zhujun shangque* 与创造新剧诸君商榷 [Gespräche über das neue Theater], in: Theater 戏剧 Bd. 1, Nr. 1, 1921
- Meng, Jinghui (Hrsg.) 孟京辉(编): *Xianfeng xiju dang'an* 先锋戏剧档案 [Adantgarde-Theater-Akten], *Zuojia chubanshe* 作家出版社 2000
- Mo, Xiaohong 莫小红: *Xile zai jinxiandai zhongguo de jieshou* 席勒在近现代中国的接受 [Die Rezeption von Schiller im modernen China], in: Zeitschrift der Universität Anhui 安徽大学学报, 2014 (5), S. 65-71
- N.N.: *Jin wunian lai sulian xiju zai woguo yanchu tongji* 近五年来苏联戏剧在我国演出统计 [Statistik der Aufführungen des russischen Theaters seit den letzten fünf Jahren in China], in: Theaterzeitschrift 戏剧报, 1954 (4), S. 33-35
- Ni, Fangliu 倪方六: *Gudai qiongren weihe „jieyi bu jixie“?* 古代穷人为何“借衣不借鞋”? [Warum leihen arme Leute in der alten Zeit keine Schuhe sondern nur Kleidung?], in: Lesenabstract 读书文摘, 2015 (5), S. 28.
- Peng, Linxiang 彭林祥: *20 shiji chu zhongguo wentan de „Leimake re“* 20 世纪初中国文坛的“雷马克热” [Die Remarque-Welle im chinesischen Literaturbereich zu Beginn des 20. Jahrhunderts], in: Zeitung der Chinesischen Sozialwissenschaften 中国社会科学报 vom 22.05.2015
- Qin, Xinghong/Liao, Shufang/Wu, Yan 秦兴洪/廖树芳/武岩: *Lun kangri zhanzheng zhongde zhongguo nongmin* 论抗日战争中的中国农民 [Über die chinesischen Bauern während des Antijapanischen Kriegs], in: Wissenschaftliche Untersuchung 学术研究, 2005(8), S. 108-113
- Ren, Dong 任动: *Kangzhan shiqi yingxiang zuida de dumuju: Fangxia nide bianzi* 抗战时期影响最大的独幕剧: 放下你的鞭子 [Der einflussreichste Einakter während des Antijapanischen Kriegs: *Leg deine Peitsche nieder*], in: Sichuan Theater 四川戏剧, 2007(6), S. 48-50
- Ruan, Guijun 阮桂君: *Minguo shiqi guoyu de chuanbo* 民国时期国语的传播 [Zur Verbreitung der nationalen Sprache in der Republik China (1912–1949)], in: Yangtze-Fluss Akademie 长江学术, 2007 (3), S. 112-120
- Redaktionsausschuss (Hrsg.) 本书编委会 (编): *Tian Han quanji dishi sijuan* 田汉全集·第十四卷 [Das Gesamtwerk von Tian Han, Bd. 14], *Shijiazhuang huashan wenyi chubanshe* 石家庄: 花山文艺出版社 2000

- Sha, Yexin 沙叶新: *Chenyi shizhang* 陈毅市长 [Der Bürgermeister Chen Yi], Zhongguo xiju chubanshe 中国戏剧出版社 1981
- Shen, Lin 沈林: *Cimu de mangdian: Zaiyi kuawenhua xiju* 刺目的盲点：再议跨文化戏剧 [Nochmalige Diskussionen über interkulturelles Theater], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2012(5), S. 22-29
- Sun, Huizhu 孙惠柱: *Shuide hudie furen – Xiju chongtu yu wenming chongtu* 谁的蝴蝶夫人 – 戏剧冲突与文明冲突 [Wessen *Madama Butterfly* – Zum Theater- und Zivilisationskonflikt], *Beijing shangwu yinshuguan* 北京商务印书馆 2009
- Sun, Shaoen 孙绍恩: *Mantan xiqu shuaifa gongde xunlian yu yunyong* 漫谈戏曲甩发功的训练与运用 [Skizze über die Ausbildung und Anwendung der Shuaifa-Kunst], in: Musiktheaterkunst 戏曲艺术, 1986 (4), S. 68-69
- Tang, Yuankai 唐元恺: *Zhongguo wutai shangde waiguoxi* 中国舞台上的外国戏 [Die ausländischen Dramen auf der Bühne in China], in: Beijing Wochenschrift 北京周报, 07.05. 2007 (27)
- Tian, Benxiang 田本相: *Guanyu caoyu de zaoqi chuangzuo* 关于曹禺的早期创作 [Zum frühen Schaffen von Cao Yu], in: Buchkollektion zur Forschung der modernen chinesische Literatur 中国现代文学研究丛刊, 1986 (1), S. 53-65
- Tian, Benxiang (Hrsg.) 田本相 (编): *Zhongguo xiandai bijiao xiju shi* 中国现代比较戏剧史 [Zur Theatergeschichte im modernen China aus einer komparatistischen Perspektive], *Beijing wenhua yishu chubanshe* 北京文化艺术出版社 1993
- Tian, Benxiang 田本相: *Lun Huang Zuolin xiansheng de xieyi xijuguan* 论黄佐临先生的“写意戏剧观” [Zum stilisierten Theaterkonzept von Huang Zuolin], in: Zeitschrift der Universität Nankai 南开学报, 2007 (6), S. 22-27
- Tian, Qin 田禽: *Zhongguo xiju yundong* 中国戏剧运动 [Die Theaterbewegung in China], *Shangwu yinshuguan* 商务印书馆 1946
- Wan, Zongqin 万宗琴: *Dui Linshu „fanyi“ de zhiyi* 对林纾“翻译”的质疑 [Zweifel an der „Übersetzung“ von Lin Shu], in: Zeitschrift der TU Chongqing 重庆科技学院学报, 2010 (13), S. 129-135
- Wang, Ying/Wu, Kangru 王莹/吴康茹: *Miniang Meiniang Xiangjie – Lun weilian maisite zhi miniang xingxiang zai xiandai zhongguo jutan de bianyi* 迷娘·眉娘·香姐——论《威廉迈斯特》之迷娘形象在现代中国剧坛的变异 [Mignon Meiniang Xiangjie – Zur Verwandlung der Gestalt Mignon von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* im modernen chinesischen Theater], in: Zeitschrift der Universität Dalian 大连大学学报, 2015 (5), S. 41-45

- Wang, Yingjie 王英杰: *Gede zai zhongguo de chuanbo yu jieshou* 歌德在中国的传播与接受 [Die Verbreitung und Rezeption von Goethe in China], in: Zeitschrift der Sozialen Berufsschule Chongqing 重庆社会工作职业学院学报, 2004 (2), S. 60-63
- Wang, Zhongling 王鍾陵: *Ershi shiji zhongguo huajushi luelun – Zhongguo huaju dansheng yibai zhounian jinian* 20 世纪中国话剧史略论——中国话剧诞生一百周年纪念 [Ein kurzer Rückblick auf die Geschichte des chinesischen Sprechtheaters im 20. Jahrhundert – Zum Gedenken an den 100. Jahrestag der Geburt des chinesischen Sprechtheaters], in: Akademische Monatszeitschrift 学术月刊, 2007 (8), S. 103-112
- Wei, Junneng 韦俊能: *Dierci guogong hezuo yu kangri zhanzheng* 第二次国共合作与抗日战争 [Zur zweiten Zusammenarbeit der Kommunistischen Partei und der Kuomintang und zum Antijapanischen Krieg], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Huiyang 惠阳师专学报, 1986 (2), S. 13-20
- Wei, Maoping 卫茂平: *Gede weite minguo shiqi hanyi kao — Jianlun qi shuming hanyi tong langman zhuyi de guanxi* 歌德《维特》民国时期汉译考——兼论其书名汉译同浪漫主义的关系 [Untersuchung der chinesischen Übersetzungen des Romans *Die Leiden des jungen Werthers* in der Zeit der Republik China — Diskurse über die Beziehungen zwischen der chinesischen Übersetzung des Buchtitels und Romantik], in: Zeitschrift des Fremdspracheninstituts Sichuan 四川外语学院学报, 2004 (2), S. 84-88
- Wei, Maoping 卫茂平: *Xile xiju zai zhongguo – Cong qishi dao dangxia de fanyi ji yanjiu shuping* 席勒戏剧在中国——从起始到当下的翻译及研究述评 [Schillers Theaterstücke in China – Überblick über ihre Übersetzungen vom Anfang bis zur Gegenwart], in: Zeitschrift der Universität Dongnan 东南大学学报, 2012 (5), S. 95-100
- Wei, Yu 未鱼: *Jinian Bulaixite bainian danchen xueshu yantaohui zhaokai* 纪念布莱希特百年诞辰学术研讨会召开 [Das Symposium zum Gedenken an den 100. Geburtstag Brechts findet statt], in: Weltliteratur 世界文学, 1998 (4), S. 238
- Wen, Zhenting (Hrsg.) 文振庭编: *Wenyi dazhonghua wenti taolun ziliao* 文艺大众化问题讨论资料 [Diskussionsmaterialien zur Frage der Popularisierung der Kunst], Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 1987
- Wu, Danni/Tang, Xinyun 吴丹妮/唐心韵: *Leiyu shengzhong yi Leiyu – Jinian Caoyu Leiyu wancheng chuangzuo bashi zhounian yantaohui jiyao* 雷雨声中忆《雷雨》——“纪念曹禺《雷雨》完成创作八十周年”研讨会纪要 [Erinnerung an das Drama *Gewitter* – Zum Gedenken an das 80. Jubiläums des Schaffens des Stücks *Gewitter* von Cao Yu], in: Shanghai Künstler 上海艺术家, 2013(05), S. 72-74
- Wu, Hanquan 吴汉全: *Jindai zhongguo shehui bianqian yu xinwenhua yundong de xingqi* 近代中国社会变迁与新文化运动的兴起 [Moderne chinesische soziale Veränderungen und die Neue-Kulturbewegung], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Xuzhou 徐州师范大学学报, 2006 (02), S. 70-74

- Xie, Ruizhu 谢蕊竹: *Meng Jinghui zai yige mosheng nüren de laixin zhong dui nüxing xingxiang de chonggou* 孟京辉在《一个陌生女人的来信》中对女性形象的重构 [Die Rekonstruktion weiblicher Bilder im *Briefeiner Unbekannten* durch Meng Jinghui], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Changchun 长春教育学院学报, 2015 (16), S. 72-73
- Xinshubao 新蜀报 [Xinshu Zeitung] 1938
- Xiong, Foxi 熊佛西: *Xiong Foxi xiju wenji* 熊佛西戏剧文集 [Sammlung der Theaterstücke von Xiong Foxi], Shanghai wenyi chubanshe 上海文艺出版社 2000
- Xun, Libo/Yang, Jianlong 荀利波/杨剑龙: *Zuoyi xiju yanjiu dixin gongxian* 左翼戏剧研究的新贡献 [Neuer Beitrag zur Untersuchung des linken Theaters], in: Wenhui-Zeitung/Kunst 文汇报·艺术, 2015/3/23 (T06)
- Yang, Wuneng 杨武能: *Gede zai zhongguo* 歌德在中国 [Goethe in China], in: Sozialwissenschaftliche Front 社会科学战线, 1982 (3), S. 322-331
- Yang, Wuneng 杨武能: *Gede yu zhongguo xiandai wenxue* 歌德与中国现代文学 [Goethe und die moderne chinesische Literatur], in: Lesen 读书, 1982 (3), S. 99-105
- Yang, Xue 杨雪: *Lun zhongguo xiju de datuanyuan jieju* 论中国戏剧的大团圆结局 [Zum glücklichen Ende des chinesischen Theaters], in: Literaturkreis 文学界, 2010 (9), S. 195
- Yang, Yingping 杨迎平: *Lun Xuxiaozhong de „biaoxian meixue“ xijuguan* 论徐晓钟的“表现美学”戏剧观 [Zur Theateranschauung der „expressiven Ästhetik“ von Xu Xiaozhong], in: Zeitschrift der Theorie 理论学刊, 2008(12), S. 39-45
- Ye, Juan 叶隼: *Tui'er jingxiang de zhongguo bianxing jiqi suo fanying de wenhua zhuananyi* 退尔镜像的中国变形及其所反映的文化转移 [Die Verwandlung der Gestalt Wilhelm Tell in China und der davon reflektierte kulturelle Transfer], in: Zeitschrift der Pädagogischen Universität Nanjing 南京师范大学学报, 2011 (2), S. 148-154
- Yi, Jing/Xie, Chu 易经/谢楚: *Zhongguo jindai fanyi lilun yanjiu fazhan mailuo* 中国近代翻译理论研究发展脉络 [Zur Entwicklung der Übersetzungstheorien im modernen China], in: Zeitschrift der Wuling 武陵学刊, 2014 (4), S. 126-130
- You, Jing 尤兢: *Dazhong juxuan* 大众剧选 [Auswahl populärer Theaterstücke], Shanghai 1937
- Yu, Wenbing 余文炳: *Miniang shizhe yi* 《迷娘》识者译 [Miniang Übersetzung], Shanghai xiandai shuju 上海现代书局 1932
- Yu, Kuangfu 余匡复: *Bulai xite lun* 布莱希特论 [Diskurse über Brecht], Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe 上海外语教育出版社 2001
- Zheng, Zhenduo 郑振铎: *Xianzai de xiju fanyijie* 现在的戏剧翻译界 [Das Theater-Übersetzungsfeld in der Gegenwart], in: Theater 戏剧 Bd. 1, Nr.2, 1921

- Zhu, Donglin 朱栋霖: *Qingmo shanghai xuesheng yanju shi zhongguo huaju kaiduan* 清末上海学生演剧是中国话剧开端 [Die Aufführung durch die Studenten in Shang der späten Qing-Dynastie ist der Anfang des chinesischen Sprechtheaters], in: Chinesisches Theater 中国戏剧, 2017 (6), S. 52-53
- Zeng, Xianhui 曾宪辉: *Lin Shu* 林纾, *Fujian renmin chubanshe* 福建人民出版社 1993
- Zhang, Yingjin 张英进: *Gaibian he fanyi zhongde shuangchong zhuanxiang yu kuaxueke shijian: cong shashi biya xiju dao zaoqi zhongguo dianying* 改编和翻译中的双重转向与跨学科实践: 从莎士比亚戏剧到早期中国电影 [Dualer Transfer und interdisziplinäre Praxis in der Adaption und Übersetzung: von Shakespeares Theaterstücken bis zu frühen Filmen in China], in: Literatur- und Kunstforschung 文艺研究, 2008(6), S. 30-42
- Zhang, Qirong 张启蓉: *Kangri zhanzheng shiqi shanghai de huaju huodong* 抗日战争时期上海的话剧活动 [Die Theateraktivitäten während des Antijapanischen Kriegs in Shanghai], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 1984 (1), S. 90-91
- Zhang, Xiaoyan 张小燕: *Bulaixite dui zhongguo dangdai xiju de yingxiang* 布莱希特对中国当代戏剧的影响 [Einflüsse von Brecht auf das zeitgenössische chinesische Theater], elektronische Version auf *China Integrated Knowledge Resources Database* 2014
- Zhang, Zheng/Zhang, Weiqing 张政/张卫晴: *Jindai fanyi wenxue zhishi – Lishao Jushi jiqi Xinxi zatan* 近代翻译文学之始——蠡勺居士及其《听夕闲谈》 [Beginn der Übersetzungsliteratur im modernen China – Lishao Jushi und sein *Plaudern morgens und nachts*], in: Lehren und Forschung der Fremdsprachen 外语教学与研究, 2007 (6), S. 463-467
- Zhao, Jingshen 赵景深: *Xiandai shijie wentan jiaokan* 现代世界文坛鸟瞰 [Überblick über die Kulturwelt in der Gegenwart], *Xiandai shuju* 现代书局 1930
- Zhao, Hui 赵微: *Wusi xinwenhua yundong deng xilie gainian shuli* 五四新文化运动等系列概念梳理 [Auseinandersetzung mit Begriffen wie Neue-Kultur-Bewegung des vierten Mai], in: Wirtschaft und Kultur der Grenze 边疆经济与文化, 2013 (1), S. 58-59
- Zhu, Hua 朱华: „*Gudao*“ *ji lunxian shiqi waiguo xiju gaibian huodong shulue* “孤岛”及沦陷时期外国戏剧改编活动述略 [Zur Adaption der ausländischen Theaterstücke in der „Verlassenen-Insel“ und Besetzten Epoche], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Shanghai 上海师范大学学报, 1992 (1), S. 107-109
- Zhu Hengfu 朱恒夫: *E'luosi xiju zai zhongguo de chuanbo* 俄罗斯戏剧在中国的传播 [Die Verbreitung des russischen Theaters in China], in: Spezialausgabe für die Auseinandersetzung mit dem Theateraustausch zwischen China und dem Ausland 中外互动戏剧研究专辑, *Shanghai fudan daxue chubanshe* 上海复旦大学出版社 2012

- Zhu, Guangqian 朱光潜: *Beiju xinlixue* 悲剧心理学 [Psychologie zur Tragödie], *Anhui jiaoyu chubanshe* 安徽教育出版社 1996
- Zhuo, Guangping 卓光平: *Chuantong xiqu de fansi yu zhuanhua – Lun Lu Xun de xiquguan* 传统戏曲的反思与转化 – 论鲁迅的戏曲观 [Reflexion und Transformation der traditionellen Oper aus der Perspektive von Lu Xun], in: Zeitschrift der TU Beijing 北京工业大学学报, 2010 (6), S. 61-68
- Zhou, Anhua 周安华: *Lun Yibusheng yu woguo chuangshi shiqi huaaju de lishi lianxi* 论易卜生与我国创始时期话剧的历史联系 [Über die Beziehungen zwischen Ibsen und dem frühen Sprechtheater in China], in: Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Jiujiang 九江师专学报, 1986 (3), S. 29-32
- Zhu, Yifan 朱一凡: *Fanyi yu xiandai hanyu de bianqian* 翻译与现代汉语的变迁 (1905–1936) [Zum Wandel der Übersetzung und der modernen chinesischen Sprache (1905–1936)], *Beijing waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe* 北京外语教学与研究出版社 2011

5. Internetreferenzen

- Chen, Ran 陈然: *Meng Jinghui tan „Sichuan haoren“: Meiyou jiaru zhongguo yuansu* 孟京辉谈《四川好人》: 没有加入中国视觉元素 [Meng Jinghui spricht vom Stück *Der gute Mensch von Sezuan*: ohne chinesische visuelle Elemente] URL: <http://www.chinanews.com/cul/2014/10-13/6671168.shtml> (Stand: 13/04/2017)
- Chen, Ran 陈然: *Disijie Beijing guoji qingnian xijujie „yongyuan de Bulaixite“* 第四届北京国际青年戏剧节“永远的布莱希特” [Das vierte Internationale Jugendtheaterfestival Beijing „Brecht für immer“] URL: <http://yule.sohu.com/20110808/n315715901.shtml> (Stand: 14/11/2017)
- Dong, Wen 董文: *Meng Jinghui jiedu „mosheng nüren“ hushang zhongyu „laixin“* 孟京辉解读“陌生女人” 沪上终于“来信” [Meng Jinghuis Interpretation der „Unbekannten“, Shanghai bekommt schließlich den „Brief“] URL: <http://yule.sohu.com/20140522/n399955042.shtml> (Stand: 08/09/2017)
- Ein Interview mit der Darstellerin Huang Xiangli URL: <http://www.iliangcang.com/i/topicapp/201504304920> (Stand: 27/12/2017)
- Ein Interview mit Lin Zhaohua. Zur künstlerischen Schöpfung URL: <http://news.sohu.com/20151119/n427131110.shtml> (Stand: 12/03/2017)
- Ein Interview zwischen der bekannten chinesischen Moderatorin Yang Lan und Meng Jinghui. 孟京辉论先锋 [Meng Jinghui spricht über Avantgarde] URL: http://www.360doc.com/content/10/1121/18/2104470_71216946.shtml (Stand: 12/07/2017)

- Fischer-Lichte, Erika: *Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between* URL: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/S0266464X09000670> (Stand: 02/03/2016)
- Fu, Wenjia 富文佳: *Meng Jinghui zhidao aozhouban „Sichuan haoren“ zaihua liangxiang* 孟京辉执导澳洲版《四川好人》首在华亮相 [Die Uraufführung *Der gute Mensch von Sezuan* in China unter der Regie von Meng Jinghui] URL: http://ent.chinadaily.com.cn/2014-10/31/content_18835088_2.htm (Stand: 20/02/2017)
- Huang, Lan 黄兰: Chen Qiaoru 陈巧茹 URL: <http://scopera.newssc.org/system/2008/07/23/010975046.shtml> (Stand: 02.1.2018)
- Jahresbericht des chinesischen Sprechtheaters 2016 URL: http://www.sohu.com/a/132794772_309168 (Stand: 16/10/2017)
- Li, Jing 李静: *Cong bentu zhuangkuang chufa, huaju fangneng zhagen* 从本土状况出发，话剧方能扎根 [Von der lokalen Situation ausgehend kann das Sprechtheater an Boden gewinnen] URL: http://www.bj.xinhuanet.com/fw/2017-10/26/c_1121859464.htm (Stand: 12/12/2017)
- N.N.: *Meng Jinghui fouding zhongguo xiju, cheng zhongguo xiju ru jingdi zhiwa* 孟京辉否定中国戏剧 称中国戏剧如井底之蛙 [Meng Jinghui verneint das chinesische Theater, das er als Frosch am Grund eines Brunnens bezeichnet] URL: <http://cul.sohu.com/20070326/n248971535.shtml> (Stand: 28/04/2017)
- N. N.: *Meng Jinghui shoudao dujiaoxi zuofan jiaohuan zhanxian aiqing* 孟京辉首导独角戏 做饭交欢展现爱情 [Der erste Solo-Versuch von Meng Jinghui, Präsentation der Liebe durch Kochen und Sex] URL: <http://ent.sina.com.cn/j/2013-07-25/20543972874.shtml> (Stand: 22/09/2017).
- N.N.: *Fangxia nide bianzi de dansheng jiqi guangfan yanchu* 《放下你的鞭子》的诞生及其广泛演出 [Die Geburt und zahlreiche Aufführungen des Stücks *Leg deine Peitsche nieder*] URL: <http://www.ccphistory.org.cn/node2/shds/n1409/u1ai22410.html> (Stand: 17/01/2018)
- N. N.: *Xiaobona mingju hualun furen zhi zhiye zai shanghai xinwutai shangyan* 萧伯纳名剧《华伦夫人之职业》在上海“新舞台”上演 [Die Aufführung des bekannten Stücks von George Bernard Shaw auf der neuen Bühne in Shanghai] URL: <http://memory.library.sh.cn/node/71822> (Stand: 10/01/2017)
- N.N.: *Yige mosheng nüren de laixin denghu Meng Jinghui jiedu yuanzhu* 《一个陌生女人的来信》登沪 孟京辉解读原著 [Der Briefeiner Unbekannten landet in Shanghai, Meng Jinghui interpretiert das Original] URL: <http://ent.qq.com/a/20140523/000456.htm> (Stand: 23/10/2017)

- Niu, Chunmei 牛春梅: *Meng Jinghui ban „Sichuan haoren“ jizhi mosheng* 孟京辉版《四川好人》极致陌生 [Die äußerst fremde Inszenierung des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* durch Meng Jinghui] URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2014/2014-10-31/223012.html> (Stand: 13/04/2017)
- Pan, Ning 潘宁: *Meng Jinghui xiequan aozhou zhenrong zaidao Sichuan haoren* 孟京辉携全澳洲阵容再导《四川好人》 [Inszenierung des Stücks *Der gute Mensch von Sezuan* von Meng Jinghui mit dem Ensemble aus Australien] URL: <http://www.radioaustralia.net.au/chinese> (Stand: 12/07/2017)
- Reichling, Yves /Honecker, Anna: HOMI K. BHABHA URL: <http://www.ethnologie-einfuehrung.de/bhabha.html> (Stand: 27/02/2018)
- Wieselberg, Lukas: Migration führt zu „hybrider“ Gesellschaft. Homi K. Bhabha im science.ORF.at-Interview URL: <http://sciencev1.Orf.at/science/news/149988> (Stand: 11/01/2016)
- Zur Aufführung des Stücks auf der neuen Bühne in Shanghai URL: http://shtm.sta.edu.cn/zts/sjz/mgshhj/1de5a3ee_8099_4043_ae4f_c1232fa97ba5.html (Stand: 12/02/2016)
- Zur Versteigerung des berühmten Gemäldes von Xu Beihong URL: http://art.china.cn/mjda/2009-03/04/content_2770355.htm (Stand: 12/02/2017)
- Zhongguo huaaju bainian dashiji* 中国话剧百年大事记 [Wichtige Ereignisse des chinesischen Sprechtheaters in den vergangenen hundert Jahren] URL: www.china.com.cn/culture/zhuanti/huaaju/2007-04/20/content_8144944.htm (Stand: 12/08/2016)
- Zhou, Ran 周冉: „Wenge“ *baofeng zhouyu zhongde renyi qunxing* “文革”暴风骤雨中的人艺群星 [Die Sterne des Volkskunsttheaters im Gewitter der Kulturrevolution] URL: <http://history.people.com.cn/GB/236757/17802711.html> (Stand: 12/12/2017)
- Zhu, Naijuan 祝乃娟: *Yishu yu haonüren* 艺术与好女人 [Kunst und gute Frau] URL: http://www.360doc.com/content/15/0726/16/461276_487541764.shtml (Stand: 12/08/2017)

6. Quellen der Abbildungen

- Abb. 1: N. N.: *Deji jingju piaoyou ersan shi* 德籍京剧票友雍竹君二三事 [Zur deutschen Peking-Oper-Darstellerin Frau Yong Zhujun] URL: <http://www.zhiyinhao.com/museum/125haozuopinluoyeguigendeyongnvshidejijingjupiaoyouyongzhujunersanshi/> (Stand: 12/12/2016)
- Abb. 2: Shanghaier Theatermuseum © URL: http://shtm.sta.edu.cn/zts/sjz/mgshhj/8c8e739c_ba6a_4ee2_822c_2b1d3274515b.html (Stand: 02/05/2016)

- Abb. 3: Shanghaier Theatrumuseum © URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/1de5a3ee_8099_4043_ae4f_c1232fa97ba5.html (Stand: 12/02/2016)
- Abb. 4: Shanghaier Theatrumuseum © URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/40868c57_e67a_4758_a63b_97bb45103688.html (Stand: 20/08/2016)
- Abb. 5: Shanghai Erinnerung/Shanghaier Theatrumuseum © <http://memory.library.sh.cn/node/35824>; http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/b908721f_f694_493d_a4c3_3e3b592c34da.html (Stand: 11/01/2018)
- Abb. 6: Wu, Juan 吴娟: Wei kangzhan nahan 为抗战呐喊 [Aufruf zum Widerstand gegen Aggression] URL: http://www.cflac.org.cn/ysb/2011-08/15/content_23460607.htm (Stand: 12/02/2017)
- Abb. 7: Shanghaier Theatrumuseum © URL: http://shtm.sta.edu.cn/ztzs/sjz/mgshhj/61882025_8e8c_4296_8525_3c2b02337b52.html (Stand: 12/01/2017)
- Abb. 8: Wu, Xiaoyi/Xia, Jin 吴潇怡/夏静: Ba Jietou dang wutai 把街头当舞台 [Straße als Bühne] URL: http://epaper.gmw.cn/gmrh/html/2015-09/03/nw.D110000gmrh_20150903_2-10.htm (Stand: 20/02/2017)
- Abb. 9: Zeng, Wei/Sheng, Hui 曾伟/盛卉: *Fenghuo zhaoliang wutai chunqiu* 烽火照亮舞台春秋 [Kriegsfeuer erleuchtet die Bühne] URL: <http://politics.people.com.cn/n/2015/0826/c1001-27519204.html> (Stand: 12/02/2017)
- Abb. 10: Chu, Lili 褚黎丽: *Song Zhidi yibai zhounian* 宋之的一百周年 [Gedenken zum 100. Geburtstag von Song Zhidi] 2014 © Chu Lily Workshop
- Abb. 11: Programmheft des Stücks *Kabale und Liebe* des chinesischen Jugendkunsttheaters
- Abb. 12: N. N.: *Deguo juzuoja xile dancheng* 德国剧作家席勒诞辰 [Zum Andenken des Geburtstags von Schiller] URL: <http://www.people.com.cn/GB/historic/1110/3804.html> (Stand: 28/01/2018)
- Abb. 13: Dong, Wen 董文: *Meng Jinghui jiedu „mosheng nüren“ hushang zhongyu „laixin“* 孟京辉解读“陌生女人” 沪上终于“来信” [Meng Jinghuis Interpretation der „Unbekannten“, Shanghai bekommt schließlich den „Brief“] URL: <http://yule.sohu.com/20140522/n399955042.shtml> (Stand: 08/09/2017)
- Abb. 14: Ein Interview mit der Darstellerin Huang Xiangli URL: <http://www.iliangcang.com/i/topicapp/201504304920> (Stand: 27/12/2017)
- Abb. 15: N.N.: *Yige mosheng nüren de laixin denghu Meng Jinghui jiedu yuanzhu* 《一个陌生女人的来信》登沪 孟京辉解读原著 [Der Brief einer Unbekannten landet in Shanghai, Meng Jinghui interpretiert das Original] URL: <http://ent.qq.com/a/20140523/000456.htm> (Stand: 23/10/2017)

Abb. 16-17: N.N.: *Yige mosheng nüren de laixin* 一个陌生女人的来信 [Brief einer Unbekannten] URL: <http://chengdu.51xiancheng.com/article/15991?from=wap> (Stand: 12/11/2017)

Abb. 18-22: DVD-Material Sichuan Haoren, E Mei Filmstudio Audiovisuelle Presse 2012 ©

Abb. 23: Lü, Xiaoping 吕效平: *Lian ' ai de xiniu haishi Shenxian yu haoniüren* 《恋爱 的犀牛》 还是《神仙与好女人》 [*Nashornliebe* oder *Die Götter und die gute Frau*], in: Theaterkunst 戏剧艺术, 2004 (3)

Abb. 24: Privat

Abb. 25: Mengjinghui Studio online URL: <http://chuansong.me/n/848362> (Stand: 15/01/2017)

Abb. 26-30: http://www.annapeschke.de/woyzeck_fotos.html (Stand: 10/10/2017) © Anna Peschke